

La langue et le style de Jules Renard

THÈSE PRINCIPALE

pour le Doctorat ès Lettres

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

PIERRE NARDIN

Agrégé de l'Université
Professeur au lycée Voltaire

PARIS

LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

—
1942

La langue et le style
de Jules Renard



Digitized by the Internet Archive
in 2026

La langue et le style de Jules Renard

THÈSE PRINCIPALE

pour le Doctorat ès Lettres

présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

PIERRE NARDIN

Agrégé de l'Université
Professeur au lycée Voltaire

PARIS

LIBRAIRIE E. DROZ

25, RUE DE TOURNON

—
1942



INTRODUCTION

De toute la vie littéraire qui s'étend de 1890 à 1910, le film le plus passionnant est, selon nous, le *Journal* de Jules Renard. C'est à le lire que nous avons conçu l'idée du travail que nous présentons aujourd'hui,

Mais lorsque, frais sorti de l'école de notre maître M. Charles Bruneau, nous avons eu le désir d'apporter une modeste contribution à l'étude de la langue et du style dans la période du français contemporain, et que l'idée d'une monographie stylistique de Jules Renard eut été acceptée, nous avons cru bon de délimiter la partie de l'œuvre de l'auteur que nous devons mettre sur l'établi.

Nous avons laissé de côté la plaquette des *Roses*. Nous aurions pu peut-être y surprendre l'artiste dans sa formation : certaines poésies, *les Pointes sèches* par exemple, seront incorporées plus tard dans les œuvres en prose sans même que les vers eussent été désarticulés.

Nous n'avons pas pris non plus la partie théâtrale de l'œuvre de Jules Renard. Il n'y a pas de différence entre le talent littéraire de Jules Renard romancier et de Jules Renard auteur dramatique ; en théâtre comme en prose, il est à l'affût des mots qui traduisent l'idée avec la précision la plus stricte, la plus coupante. La présentation dramatique est peut-être chez Jules Renard une deuxième manière littéraire (parallèlement aux romans, il conçoit la comédie pour les planches : à côté de *Poil de Carotte* il y a *Poil de Carotte* comédie ; à côté du roman *l'Ecorneuseur*, la pièce *M. Vernet*) ou comme l'aboutissement logique de ses soucis d'écrivain tels que nous aurons à les

définir : les œuvres de la fin de sa carrière, dépouillées de toute description, ne seront plus que des bouts de dialogues. Et précisément pour cette raison, lorsqu'on lit une pièce de Jules Renard on a plutôt l'impression, par une certaine absence d'ampleur, par une volonté de négliger certaines nécessités de la scène, d'un très bon livre que d'une œuvre accomplie. Ainsi étudier le théâtre de Jules Renard, ce n'aurait été que greffer à notre étude présente un paragraphe qu'une revue quelque jour, nous l'espérons, voudra bien accepter.

Enfin et surtout, nous n'avons pas pris le *Journal*. C'est cependant lui qui chez Jules Renard tout d'abord nous a plu. Nous ne l'avons pas pris, d'abord parce qu'il y a dans ce *Journal* trop de choses. Des documents sur cette époque imprégnée de littérature ; des croquis rapides et des réflexions ; des collections d'images et de traits spirituels cueillis çà et là ; des observations sur lui-même, précises et vertes, il se peut ; de brèves notes de critique littéraire et dramatique ; des pensées, inattendues de sa part, sur le rêve, sur le mystère de l'au-delà ; et toujours le désir de faire en lui « la lumière pour les autres et pour lui ». Ensuite, cette masse de notes, ces matériaux épars, ce sera le fonds où pour tous ses livres viendra puiser l'auteur du *Vigneron dans sa vigne*. Jules Renard a construit son œuvre et a retourné toute sa vie ce domaine bien à lui ; le *Journal* a côtoyé cette élaboration, la concevant par des ébauches de remarques, de rapides images, la justifiant par des réflexions. « C'est tout de même ce que j'aurai fait de mieux et de plus utile dans ma vie » (1), a-t-il écrit de son *Journal*. Mais il entendait par là cette loyauté de l'homme et de l'écrivain, qui fait, avec le *Journal*, « sa prière quotidienne ». Si étonnamment riche de faits que soit pour le styliste le *Journal* de Jules Renard, il ne nous a pas cependant semblé que l'étude stylistique que nous nous proposons de faire devait comprendre le *Journal* : c'est l'œuvre elle-même que nous avons voulu juger, la page à faire que le *Journal* préparait.

(1) *J.*, p. 590, 14 nov. 1900.

Si nous ne l'avons pas compris dans cette étude, est-il besoin de dire que nous nous en sommes constamment servi ? C'est lui qui étaiera la construction de notre chapitre concernant les idées de Jules Renard sur le style, et c'est lui qui, tout au long de notre thèse, à propos du choix des mots, des tics de ses phrases, de la variété des images, nous guidera et nous approuvera.

Le domaine sur lequel nous avons travaillé étant ainsi délimité, une première question doit se poser au lecteur : mais, au fait, pourquoi une étude sur Jules Renard ?

Répondre : « par sympathie » ne serait pas suffisant. C'est cependant cela tout d'abord. C'est aussi qu'il occupe une place tout originale au milieu des écoles littéraires de la fin du xix^e siècle. C'est enfin qu'avec son souci quasi maladif de la forme pittoresque et parfaite, il représente, selon l'expression de René Lalou, « un cas limite, celui de l'Ecrivain avec une majuscule » (1). Nous avons ainsi pensé que notre travail pourrait, modestement, participer à l'édification de l'Histoire de la langue française contemporaine, et être en même temps la description d'un style — entre tant d'autres — soucieux seulement de rendre avec art la vérité.

Il est difficile, en effet, de classer Jules Renard, outre le fait qu'il y a toujours bien de l'arbitraire dans une classification. Jules Renard fut un des fondateurs du *Mercure de France* (1^{er} janv. 1890), et l'essentiel de son œuvre parut entre 1890 et 1900. C'est l'époque où fleurit, en poésie, le symbolisme, où finit aussi le naturalisme. Non seulement le naturalisme avait abouti « à une évasion hors du naturalisme », les Goncourt par « leur mobilité impressionniste », Daudet par « la fraîcheur de sa fantaisie provençale », Zola « par son imagination lyrique » (2). Maupassant par la psychologie et le fantastique ; mais encore vers 1890 une réaction se dessine contre le naturalisme. Sans doute différentes tendances se font jour, mais toujours avec le

(1) RENÉ LALOU, *Histoire de la littérature française contemporaine*, I, p. 70.

(2) R. LALOU, *ouv. cité*, p. 64.

même souci, celui d'un réalisme moins étroit et plus sain. Que l'on catalogue alors les romanciers, que l'on distingue des pessimistes, des psychologues, des analystes, que l'on sépare le roman de mœurs du roman exotique et d'aventures, l'on ne saura cependant où placer Jules Renard. En le rangeant ici ou là, il faut encore une restriction. Certains classent son œuvre dans le roman fantaisiste et poétique, cette sorte de roman où « les jeux infinis de l'esprit sont aux prises avec les données du monde sensible » (1) ; d'autres dans le roman de mœurs, mais avec une teinte originale de pittoresque et de poésie. Au fond, il est sans doctrine, sans école. Il est du nombre de ces romanciers, comme Pierre Louÿs, les Rosny, plus près de nous Colette, pour qui est primordial le souci de l'art, « ce désir de ne reproduire la vie qu'en créant de la beauté » (2). « Le roman, dit Abel Hermant, doit avoir pour unique souci de faire œuvre d'art et de créer de la beauté (3). » Être artiste pour être artiste, tel a été le but de Jules Renard, sans souci d'influences, d'écoles, de types. Il y a chez lui une fusion du réalisme et du classicisme ; il est aussi le poète du naturalisme ; mais il est surtout de la famille des Flaubert et des Goncourt, par cette ligne de conduite que la prose est surtout œuvre de patience et d'art. « Je ramasse, a-t-il dit — et déjà nous utilisons le *Journal* — tout ce que les hommes de lettres laissent perdre de la vie, et ça fait de la beauté (4). » Il a le goût de la perfection (5), le souci d'un style neuf, personnel, aux images imprévues. Disons-nous, comme M. Guichard (6), qu'il a sa place dans un mouvement général à la simplicité vers la fin du siècle dernier ? — ou

(1) A. CHAUMEIX, dans la *Littérature française* de BÉDIER et HAZARD, II, p. 303.

(2) *Ibid.*

(3) Cité par D. MORNET, dans *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines*, p. 172.

(4) *J.*, p. 1099, 17 juillet 1907.

(5) « Le cilice de la forme », selon la forte expression de Fernand Vandérem, dans un art. de la *Revue de Paris*, déc. 1919.

(6) Dans sa thèse *L'œuvre et l'âme de Jules Renard*, p. 373.

que par le fini de son travail, « il se place à côté des maîtres..., avec le génie de toute une race bien douée » (1) ? Le *Journal* encore nous aiderait, et, avec sa franchise accoutumée, il nous excuse de notre propre embarras : « Par exemple, il (C Claudel) m'embarrasse fort quand il m'affirme que je représente pour lui le « goût français » (2).

Cela ne signifie rien d'assez précis. Et nous préférierions cette réflexion finale d'Henri Bachelin dans sa fervente étude sur Jules Renard : « Ils apprendront (de Jules Renard) qu'il existe une littérature sœur de la musique et de la peinture, qui n'a pas à se préoccuper de discuter, ni de démontrer, ni d'attaquer, ni de défendre, une littérature qui montre, ou suggère, par des mots, comme font la musique par les sons et la peinture par les couleurs (3) » Si les ouvrages de Jules Renard sont cela, — disons tout de suite que nous n'avons pas été déçu dans nos recherches et dans nos conclusions, — c'est assez justifier que nous ayons pu entreprendre cette étude.

Nous n'avons pas eu de modèle : saurait-il y en avoir à proprement parler ? Le plan à adopter, il va de soi, est fonction de l'écrivain étudié. Celui que nous présentons dans cette monographie s'est échafaudé petit à petit. Nous n'ignorons pas que le contenu des chapitres qu'on lira d'autre part est sujet à bien des discussions en ce qui regarde le classement des faits de langue et des faits de style : nous ne croyons pas cependant, tant est grande la simplicité des procédés de Jules Renard, qu'il eût été possible d'adopter un autre plan.

Si nous n'avons pas eu de modèles, les conseils et les encouragements ne nous ont pas manqué. Il nous plaît de marquer ici toute notre respectueuse reconnaissance à notre maître M. Charles Bruneau, dont les pertinents propos, les riches remarques que cache la bonhomie d'une conversation, les reproches discrets — peut-être n'avons-nous pas eu le courage de les affronter plus souvent ! —,

(1) A. CHAUMEIX, *ouv. cité*, même page.

(2) *J.*, p. 140, 14 nov. 1892.

(3) H. BACHELIN, *Jules Renard*, p. 76.

la certitude aussi de l'achèvement de notre travail nous ont été si salutaires. Il nous sera bien permis aussi de remercier celle dont la confiance en nous et l'aide matérielle nous ont fait franchir, au long de ce travail, plus d'une passe dangereuse.

Octobre 1941.

AVERTISSEMENT

Les citations de textes de Jules Renard sont faites d'après l'édition des Œuvres complètes F. BERNOUARD, Paris, 1925-1927, avec les abréviations suivantes :

I. Débuts littéraires	{ <i>Crime de village</i> (1888). <i>Crime.</i> <i>Sourires pincés</i> (1890).. <i>Sour. p.</i>
II. <i>L'Ecornifleur</i> (1892).....	<i>Ec.</i>
<i>La Lanterne sourde</i> (1893).....	<i>Lant. s.</i>
III. <i>Coquecigrues</i> (1893).....	<i>Coq.</i>
<i>Bucoliques</i> (1898).....	<i>Buc.</i>
IV. <i>Le Vigneron dans sa vigne</i> (1894).....	<i>Vigne.</i>
V. <i>Poil de Carotte</i> (1894).	<i>P. de C.</i>
<i>Histoires Naturelles</i> (1896).	<i>Hist. nat.</i>
VII. <i>Ragotte</i> (1908)	<i>Rag.</i>
<i>La Maîtresse</i> (1896)	<i>La Maît.</i>
IX. <i>L'œil clair</i> (1913).....	<i>L'œil c.</i>
X. <i>Les Cloportes</i> (1919).	<i>Clop.</i>
<i>Journal inédit</i>	<i>J.</i>
<i>Correspondance</i>	<i>Cor.</i>

Nous avons laissé de côté dans cette étude les *Comédies* et les *Chroniques* diverses.

LA LANGUE ET LE STYLE DE JULES RENARD

« Si on reconnaît « mon style », c'est parce
que je fais toujours la même chose, hélas ! »

JULES RENARD, *Journal*, 3 août 1891.

CHAPITRE PREMIER L'HOMME ET L'ŒUVRE

Ce n'est pas à vrai dire une biographie de Jules Renard que nous avons le dessein de tenter ici. Henri Bachelin, avec la compétence du compatriote et le zèle du disciple et de l'ami, a écrit sur lui des pages auxquelles il sera toujours bon de se reporter (1). La thèse récente de M. Léon Guichard d'autre part (2), avec science et finesse, éclaire sous tous ses aspects l'ambition qui fut celle de notre auteur : construire sa vie et construire son œuvre, et retrouve dans l'œuvre l'enfance de l'auteur, sa jeunesse besogneuse et sentimentale, sa vie paisible de Parisien et de maire de village. Si l'homme et l'homme de lettres ont été inséparables, il n'est pas enfin de plus saignante biographie que celle que nous offrent le *Journal* et la *Correspondance*. Mais dans l'étude que nous nous proposons de faire, et pour reprendre la célèbre formule : « Le style est l'homme même », il n'est pas superflu avant d'analyser le style de connaître l'homme. Sans doute, au cours de la description que nous allons tenter, aurons-nous la possibilité de déduire de telle simplicité de phrase

(1) HENRI BACHELIN, « Jules Renard (1864-1910) », *La Nouvelle Revue Critique*, Paris, 1930.

(2) LÉON GUICHARD, *L'œuvre et l'âme de Jules Renard*, Nizet et Bastard, Paris, 1936.

l'expression d'un désir constant de l'homme, de telle recherche d'effet une idée fixe de l'écrivain, mais ce que nous pouvons auparavant apprendre de l'homme sera pour nous la justification de l'œuvre et déjà comme la clé des procédés et des caractéristiques que notre étude révélera. « La forme n'est pas un manteau : c'est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie (1). » Connaître le caractère de l'auteur, sa famille, le milieu où il a vécu, c'est donc éclairer déjà un peu ce que sera son style.

Comme une de ses pages en effet, sa vie est toute simple, tout unie. Né le 22 février 1864, à Châlons-sur-Mayenne (Mayenne), Jules Renard, malgré « ce mince événement » (2) est Nivernais, de la Nièvre des vaux, d'Yonne. Sa famille était une des plus vieilles de Chitry-les-Mines (arrondissement de Clamecy). Son père, entrepreneur de travaux publics, après les déplacements que lui valait le hasard des adjudications, se retira définitivement à Chitry. C'était un homme distant et farouche, grand chasseur, et qui malgré sa rudesse extérieure a toujours fait ce qu'il a pu pour Jules Renard. Il eut auprès de sa mère — M^{me} Lepic — et auprès de sa sœur Amélie, et de son frère Maurice, tous deux plus âgés, la vie que nous connaissons à Poil de Carotte.

A dix ans, il ne passera d'ailleurs plus à Chitry que les périodes de vacances : pensionnaire de l'Institution Saint-Louis, il suit les cours du collège de Nevers. « Boudeur et renfermé, mais intelligent » (3), « pas comme les autres », il refusa de faire un jour un discours en l'honneur du directeur de l'Institution, qu'il ne jugeait pas digne de cette estime, et il écrivit à ce sujet à son père : « Je ne suis pas encore à ce point dépourvu d'amour-propre... On ne doit se servir de la parole que pour exprimer des

(1) FLAUBERT, *Cor.*, 2, 216, cité dans VON WARTBURG, *Evolution et structure de la langue française*, Didier, Paris, p. 208.

(2) Rectification donnée par J. RENARD à propos de son lieu de naissance présenté de façon inexacte par différents journaux, citée par H. BACHELIN, *ibid.*, p. 12.

(3) L. GUICHARD, *ibid.*, p. 7.

pensées vraies et sincères (1). » Bon élève au surplus et espoir du collège. En octobre 1881, il arriva à Paris pour préparer, au lycée Charlemagne, l'entrée à l'Ecole Normale Supérieure. Jusqu'à l'année de son mariage, en 1888, les lettres nombreuses qu'il adresse à son frère, à sa sœur, mais surtout à son père, qui lui assure régulièrement sa subsistance, quoique d'une façon parfois insuffisante, nous permettent de suivre ses années de « débutant ès lettres » (2). C'est la vie de la plupart de ceux qui ont quitté leur village en sabots, pour la capitale, « chercheurs de noms et de sous dans la gloire, cette eau trouble ».

Car il a vite renoncé à l'Ecole Normale. Bachelier en 1883, il ne lui reste plus qu'à accumuler les démarches et à tâcher d'avoir le moins souvent recours à la bourse paternelle : il n'est d'ailleurs pas oublié. « Je cherche : c'est toute mon occupation (3). » L'année de son service militaire à Bourges (1885-1886) est à peine un intermède dans sa dure période de début, puisqu'il passe à Paris ses quelques permissions dans des démêlés avec l'éditeur de son premier recueil de contes. *Crime de Village* en effet, accepté, refusé par un éditeur, entre les mains d'un autre qui disparaît avant la publication (4), ne paraîtra qu'en 1888. Mais il est l'auteur d'un poème, *Les Roses*, qu'une sociétaire de la Comédie-Française dit dans les salons. Il lit beaucoup ; il écrit un roman (5) : « J'ai achevé hier soir (31 déc. 1887) la moitié d'un roman... avec des personnages... dont l'intimité m'est précieuse... Je passe là de bonnes heures. » Il envoie des articles à des journaux, il se crée des relations dans le monde des lettres. « Le principal est », cependant, « d'avoir du pain (6). » « Dans ce métier de fièvre, on réussit ou on meurt, J'aime mieux réussir (7). » Et quelque temps

(1) *Cor.*, p. 9 (4 déc. 1880).

(2) H. BACHELIN, *ibid.*, p. 12.

(3) *Cor.*, p. 27 (12 janv. 1883).

(4) *Cor.*, p. 52, sqq. (juillet 1886).

(5) *Les Cloportes*.

(6) *Cor.*, p. 62 (nov. 1886).

(7) *Cor.*, p. 56 (août 1886).

après : « Je réussirai, c'est sûr (1) ». Administrations des chemins de fer, sociétés de commerce, bureaux des grands journaux, antichambre du sénateur de son département, il se présente partout, fait ici quelques semaines de travail, pose là sa candidature, accuse plus souvent encore à son père réception de cinquante ou de cent francs. Il envisage la possibilité de partir pour l'Algérie, écrit pour le compte d'un autre un ouvrage de documentation, est précepteur de trois enfants. Il a les moments de désespoir que donnent ces années de patience : « c'est dur le moment où l'on commence à croire qu'on n'est peut-être capable de rien » (2), tout en s'amusant cependant, dans cette difficile « conquête de Paris » (3), de ce « petit bout de martyr » (4), comme de l'inévitable rançon d'un avenir brillant.

Le 16 février 1888, cependant, il annonce à son père qu'il a fait la veille une demande en mariage. Le 28 avril, il épouse M^{lle} Morneau, qui habitait avec sa mère, dans leur maison, 44, rue du Rocher : ce sera jusqu'à sa mort le domicile de Jules Renard. Mais il va désormais passer chaque année tantôt à Paris, avec les obligations et les succès, les soucis parfois et les difficultés aussi de l'homme de lettres, tantôt en Nivernais, dans son village, dont « il ne renifle jamais la bonne odeur sans une émotion singulière et inévitable » (5). « — J'envie votre vie, me dit Coolus. Vous n'avez qu'une passion : la littérature, et qu'une femme à aimer : la vôtre (6). » C'est à peu près de cette façon que l'on peut résumer maintenant la vie de Jules Renard.

Il n'est plus seulement le poète des *Roses* ; il fait paraître en 1888 un petit recueil de nouvelles, *Crime de Village* ; il est en 1889 un des fondateurs du *Mercure de*

(1) *Cor.*, p. 59 (octobre 1886).

(2) *Cor.*, p. 87 (déc. 1887).

(3) *Cor.*, p. 53 (juillet 1886).

(4) *Cor.*, p. 59 (oct. 1886).

(5) D'après une conférence que J. RENARD fit à Clamecy le 15 février 1903.

(6) *J.*, 3 février 1904, p. 869.

France, où il écrit quelques articles et des récits qu'il réunira plus tard en 1890 (*Sourires pincés*). Son succès s'établit peu à peu. Collaborateur de petits journaux de Paris et de province, en même temps que de revues symbolistes (1), le jeune écrivain bientôt envoie des articles aux grands journaux comme l'*Echo de Paris*, *Le Journal*, *Le Figaro* ; son œuvre d'ailleurs, il la publie ainsi, morcelée, avant ses livres ou après (2) : *L'Ecornifleur* paraît en 1892 et fait que notre auteur devient un jeune maître : « *L'Ecornifleur* m'a ouvert toutes les portes (3) ». En quelques années paraissent *Coquecigrues*, *Poil de Carotte*, *le Vigneron dans sa Vigne*, *les Histoires naturelles*, *la Maîtresse*.

Mais « il reste de l'autre côté de la rivière » (4). Il lui faut pour « passer » l'aide que donne la réussite au théâtre. En 1897, *le Plaisir de rompre* le lance définitivement. Son amitié avec les grands acteurs et actrices, avec les auteurs dramatiques en vogue s'affermir et fait de lui « une figure parisienne » (5). Après *le Plaisir de rompre*, *Le Pain de ménage*, *Poil de Carotte* au Théâtre Antoine. *Monsieur Vernet*, puis plus tard *La Bigote* confirment pour le grand public son talent dramatique et son autorité. En un dizaine d'années d'ailleurs, jusqu'en 1908, il ne donne qu'un livre nouveau : *les Bucoliques*.

Les consécérations officielles ne lui manquent pas non plus : outre la Légion d'honneur en 1900, son élection à la place de Huysmans à l'Académie Goncourt en 1907 ne

(1) *Le Décadent*, *Le Roquet*, *La Revue blanche*, *Le Mercure de France*, etc...

(2) Voir l'énumération des articles publiés du vivant de Renard dans la thèse citée de L. GUICHARD, p. 463 à 476. M. Guichard en dégage une remarque importante (page 476) sur l'évolution de l'esprit de J. Renard, écrivant dans les dernières années de sa vie dans les « journaux de gauche, à tendances républicaines ou socialistes... *L'Echo de Clamecy*, *L'Humanité*, *La Petite-Gironde*, *Messidor* et *Paris-Journal* ». GUICHARD d'autre part cite un passage intéressant d'une lettre inédite en sa possession (p. 463) adressée à JULES HURET : « la vérité est qu'il faut peut-être montrer cinq à six fois la même chose au public, pour qu'il le lise une fois ».

(3) *Cor.*, p. 117, 9 nov. 1892.

(4) *J.*, p. 392, 15 mars 1897.

(5) GUICHARD, *ibid.*, p. 11.

le trouve pas sans fierté : « Je suis fier d'être un des héritiers de Goncourt.... J'ai à travailler pour deux personnes : pour moi d'abord, et pour cette autre personne qui subitement me devient chère : l'Académie Goncourt (1). » Juste fierté de l'homme de lettres, qui trouvait d'ailleurs dans cet hommage une source non négligeable de quelque profit : « Si je n'avais pas l'Académie Goncourt, ce serait la ruine (2). » « Nous n'avons, écrit-il à Maurice Pottecher (3), que des soucis d'argent, mais la pauvreté est peut-être l'armature nécessaire à notre bonheur. » Car si les peines de famille ne lui ont pas manqué, — le suicide de son père en 1897, de « son pauvre vieux papa » (4), la mort subite de son frère Maurice, la mort de sa mère tombée dans le puits de la maison de Chitry, — il a eu néanmoins dans le foyer qu'il s'est créé toute l'affection et le bonheur désirables.

Sa vie d'homme de lettres parisien tient sans doute une bonne place, mais en face de cette « vie échevelée » (5), l'emportent les joies de la famille dans le cadre de la rue du Rocher et du Nivernais. « Vous savez, écrit-il à Courteline, que je vis de plus en plus avec ma petite famille (6). » Dès 1889, le jeune ménage s'était agrandi d'un garçon, Pierre — Fantec en famille, plus tard le « docteur Fantec » — et en 1892 d'une fille, Marie (Baïe). L'amour qu'il leur porta, cette seule phrase le traduit suffisamment : « Comme tout est peu de chose dans ces heures noires, dit-il à propos d'une grave maladie de sa fille, sauf le petit être qui peut échapper (7) ! » A part quelques voyages au bord de la mer, ou dans les Vosges, c'est à son pays qu'il donne ses plus longues vacances. « Je ne pense qu'à mon petit village et toutes mes racines sont là-

(1) *J.*, p. 1120, 12 nov. 1907.

(2) *Cor.*, p. 408, 15 mars 1910.

(3) *Cor.*, p. 272, 3 janv. 1903.

(4) *Cor.*, p. 176, 27 juin 1897.

(5) *Cor.*, p. 274, 7 janv. 1903.

(6) *Cor.*, p. 276, 4 fév. 1903.

(7) *Cor.*, p. 232, 25 fév. 1901.

bas (1). » En 1896, il loue tout près de Chitry (2), à Chaumot (par Corbigny), une maison de campagne, la Gloriette. Il consacrera dorénavant à ce coin de province la plus grande part de son activité. Que les choses et les gens de la campagne, que la vie d'un pauvre village l'aient intéressé, c'est là toute la substance de ses livres. Il va l'hiver à Chaumot, au moment où l'on tue le cochon. « Notre vache (la vache que soigne Philippe) a fait veau dans d'excellentes conditions » (3), dit-il en fin de lettre à M. Pottecher. Délégué cantonal, il s'occupe de l'instruction primaire, fait des causeries ou des conférences sur Molière, sur Hugo, sur le *Rire* dans différents bourgs ou villes de son département. La politique locale enfin le préoccupe : en 1900 conseiller municipal de Chaumot, en 1904 maire de Chitry, il prendra son métier à cœur : « Indiquez-moi, écrit-il à Léon Blum, une édition claire des Codes. Je sens qu'il me pousse du sérieux (4). » Il trouvait en même temps dans l'exercice de ces fonctions la matière de pages savoureuses. Cet homme de lettres, ce maire de village était enfin un sportif : escrimeur, cycliste, joueur de tennis (5) et naturellement chasseur et pêcheur.

L'idée de la mort cependant commence à apparaître dans sa correspondance, dans ses remarques quotidiennes sur la vie et le temps, ou sur tel ou tel de ses contemporains. Alors qu'il était décidé à faire de « la Vieille maison » (la maison paternelle de Chitry) « quelque chose de logeable et de plaisant (6), il écrit à sa sœur : « J'ai subi, tous ces temps, quelques chocs de santé (7)... mais Marinette est là, moi aussi, et nous nous défendrons. Je n'ai pas encore tout dit » (8). Il commence « au lit et au lait (9) »

(1) *Cor.*, p. 241, 22 juillet 1901.

(2) Il n'habita jamais la maison paternelle à Chitry : il comptait s'y installer, sa mère disparue, l'année même où il mourut.

(3) *Cor.*, p. 240, 8 juin 1901.

(4) *Cor.*, p. 212-13, 8 mai 1900.

(5) Cf. lettre à Tristan Bernard. *Cor.*, p. 123, 28 juillet 1893.

(6) *Cor.*, p. 403, 30 déc. 1909.

(7) Il s'agissait d'atteintes d'artériosclérose.

(8) *Cor.*, p. 403, 30 déc. 1909.

(9) *J.*, p. 1241, 22 fév. 1910.

l'année 1910, et il note dans son *Journal* le 22 février 1910 : « Aujourd'hui, quarante-six ans. Jusqu'où irai-je ? Jusqu'à l'automne (1) ? » puis, le lendemain : « J'entre dans les mauvaises nuits, en attendant la nuit (2). » Elle tomba pour lui le 22 mai 1910. On l'emmena à Chitry où quarante ans auparavant jouait ou rêvait le petit *Poil de Carotte*.

Quel homme fut Jules Renard, le portrait qu'en a tracé d'Esparbès en 1892 nous le montre, — et Henri Bachelin (3) confirme que tel il resta — : « Dès l'abord, l'air d'un monsieur pincé qui a bu du verjus et qui se défie. Cause peu, écoute par l'œil qui semble être perdu sous les paupières, dilaté comme certains yeux de reptiles. Une barbe maigre et drue d'un or mat, allongée en langue d'aspic, un front bombé dont la boursofflure puissante écrase l'arcade sourcilière. »

Tout son *Journal*, d'autre part, est un admirable témoignage de l'analyste qu'il a été : telle page par exemple où, au jour anniversaire de sa 42^e année, il fait minutieusement, ajoutant sans cesse une remarque à la précédente, le bilan de sa vie privée et de sa vie d'artiste, de ses paresseuses, de ses regrets, de ses désirs d'aventures, de sa fierté, de ses remords et de son adresse à les atténuer (4); — témoignage trop précis même, dans cette crainte qu'il a de n'être pas assez vrai, dans ces harcèlements de scrupules.

Et si, selon les pertinentes remarques de M. Léon Guichard, « nous devons souvent prendre le parti de Renard contre lui-même » (5), il nous est possible de conclure ceci de cette brève narration de sa vie :

Dans sa carrière d'homme de lettres aussi bien que dans sa vie privée, il a apporté la même droiture et la même simplicité : romantique d'aspirations, mais « bourgeois » par la réalité, il n'a suivi qu'un seul principe : la recherche de la vérité.

(1) *Cor.*, p. 404, 7 janv. 1910.

(2) *J.*, p. 1241, 23 fév. 1910.

(3) H. BACHELIN, *ibid.*, p. 24 et 25.

(4) *J.*, 1906, p. 1021 et 1022, cf. aussi *Vigne.*, p. 121. *Eloi contre Eloi*.

(5) L. GUICHARD, *ibid.*, p. 14 et 15.

Toujours soucieux de mieux faire, l'écrivain s'est contenu dans les limites d'un champ, étroit peut-être, mais d'où il n'est pas sorti et où il a été le maître. Cette perfection d'un genre explique d'une certaine manière que nous ayons pu songer à cette monographie stylistique, l'objet de notre travail.

Il y a là, d'autre part, une certaine dualité qui va faire le fond de son talent et de son œuvre.

Les difficultés de la vie lui ont fait prendre de la réalité une notion vraie, mais où se trouvent accusés, par le fait de l'amertume et par le contraste avec l'idéalisme des aspirations, les reliefs, les heurts, les traits caractéristiques. Il sera ainsi plus que d'autres sensible à ces détails, à ces traits caractéristiques, et ce sont eux que tout naturellement il rendra dans ses œuvres.

Sur le plan de l'écrivain, le souci de la vérité, ce sera la simplicité stricte du vocabulaire comme l'exactitude de la phrase. Non cependant un terne et froid usage de la langue ou de la grammaire ; — mais l'ironiste, le poète aussi, pour rendre plus sensible cette vérité, ne négligeront rien de ce qui est expressif : tous les effets que les mots, la grammaire (mais les mots français, la grammaire correcte), les agencements divers de la phrase peuvent produire, il les emploiera : tout le scintillement de couleurs aussi, le papillotement d'images vives dont seront capables son esprit et son imagination.

CHAPITRE II

LA MANIÈRE DE JULES RENARD

A. UNE THÉORIE DU STYLE.

Si le *Journal* de Jules Renard est pour celui qui veut connaître sa vie une mine de renseignements, peut-être l'est-il aussi pour qui s'attache au style de l'auteur, et en particulier à ce qu'il a pensé du style. Ce serait, pour le travail que nous entreprenons, d'un puissant intérêt, disons-le aussi, d'une plus grande commodité, si le *Journal* pouvait en effet nous donner une *théorie* du style de l'auteur. Pour M. Félix Boillot, qui a consacré avec sagacité une vingtaine de pages à la critique des idées de Jules Renard sur le style telles qu'elles sont exprimées dans son *Journal*, « ce n'est pas tant une *théorie* du style qu'une *pratique* de son propre style qu'il est possible d'extraire du *Journal* inédit » (1). Jules Renard a eu une parfaite conscience des ressources du style et de l'art du prosateur : c'est certain. De là à trouver chez lui un exposé des procédés, une « méthode stylistique », il ne faut pas une longue fréquentation de l'écrivain, partant de l'homme, pour écarter de nous cet espoir. Mais des commentaires, de multiples remarques jaillissent ici et là que nous pouvons ramasser et étiqueter. Que ces *règles* aient précédé dans son esprit la réalisation de son œuvre, ou qu'il ait fait lui-même, après, sur sa manière d'écrire, des observations à valeur générale, il ne nous importe guère. Nous avons en

(1) FÉLIX DE GRAND'COMBE : *En croyant aux roses*. Les Presses Universitaires de France, 1933, p. 185 ; voir p. 157 à 185, reprise d'un article publié dans *A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures*.

Jules Renard, selon le mot de Paul Souday, « peut-être le plus passionné styliste qu'on ait vu depuis Flaubert » (1). Notre intention n'est ici que d'analyser ses jugements et ses propres impressions.

Et d'abord trouve-t-on chez lui un jugement d'ensemble sur la question du style ? une justification générale de la place qu'il s'est réservée dans le domaine de la littérature (2) ? Une très juste constatation nous sert de point de départ : « La langue a ses floraisons et ses hivers. Il y a des styles nus comme des squelettes d'arbres, puis arrive le style fleuri de l'école du feuillage, du touffu, du broussaillieux » (3). Il suffit de constater la progression qu'il établit dans les trois derniers termes pour comprendre de quel côté il se range. Il se place ainsi dans la grande ligne de tradition du style, dans la plus pure manière classique.

Il professe tout d'abord l'adéquation de l'idée et de la phrase : « Le style, c'est l'habitude, la seconde nature de la pensée (4). » « On devrait écrire comme on respire (5)... » — « Les mots ne doivent être que le vêtement, sur mesure rigoureuse, de la pensée (6). » « L'artiste, dit-il encore, doit être le même quand il prie et quand il mange (7). » « Le style, c'est l'oubli de tous les styles (8)... » On reconnaît là le thème, et même l'expression des pensées de Pascal, de La Bruyère, ou de Flaubert.

Le rapprochement est plus sensible encore, ici par exemple : « Il y a un moment où une pêche est mûre. Un peu avant, un peu après, elle est moins bonne. Celui qui a le goût parfait n'aime que la pêche mûre et le bon style (9) », — et La Bruyère (I, 10) : « Il y a dans l'art un point

(1) Phrase citée dans F. BOILLOT, *ibid.*, 158.

(2) « Dans une carrière, j'arrache avec mes ongles des cailloux polis : je ne construirai jamais rien » (*J.*, p. 519, 3 juin 1899).

(3) *J.*, p. 664, 12 sept. 1901.

(4) *J.*, p. 529, 28 juillet 1899.

(5) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909.

(6) *J.*, p. 774, 27 sept. 1902.

(7) *J.*, p. 153, 16 mars 1893 (à propos de Claudel).

(8) *J.*, p. 91, 7 avril 1891.

(9) *J.*, p. 878, 8 avril 1904.

de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. » Telle autre remarque modernise avec humour la « balle » de Pascal (1) : « Du talent : celui-là met bien toutes ses balles dans le carton, mais il ne fait jamais mouche (2). » Et lorsque La Bruyère et Boileau proclament, en vue de l'originalité, la nécessité de l'importance de la forme, et demandent : — pour la langue, des qualités de correction et de pureté (3), de propriété et de précision (4), d'harmonie aussi (5) ; — pour le style, de clarté et d'intelligibilité (6), de simplicité (7), et aussi de variété (8), Jules Renard les suit de très près.

Mais bien que nous lisions sous sa plume : « Moi, changer quelque chose au style de La Fontaine, de La Bruyère, de Molière ? Pas si bête (9) ! » ou encore : « Un La Bruyère en style moderne, voilà ce qu'il faudrait être » (10), il ne faut pas pousser trop loin sans doute le rapprochement avec les théories classiques (11). Il n'a pas les préoccupations morales de l'école classique : « Je me moque d'une idée directrice, d'un problème moral, des nuages métaphysiques comme de noisettes creuses. Je préfère au beau livre la belle page, et à la belle page la belle phrase (12). »

Les théories qu'il présente là sont en elles-mêmes d'une

(1) *Pensées*, éd. Bruns., I, 22.

(2) *J.*, p. 989, 19 nov. 1905.

(3) *Art Poétique*, I, 141, 151, LA BRUYÈRE, I, 57.

(4) *A. P.*, I, 158. — *L. B.*, I, 17, 57.

(5) *A. P.*, I, 109.

(6) *A. P.*, I, 142, 205. — *L. B.*, I, 8, 29, 56.

(7) *A. P.*, I, 101, 102, 203. — *L. B.*, I, 15, 17.

(8) *A. P.*, I, 70. — *L. B.*, préface au Discours.

(9) *J.*, p. 341, 20 nov. 1896.

(10) *J.*, p. 41, 21 oct. 1889.

(11) M. L. GUICHARD, qui a eu, grâce à Mme RENARD, la possibilité de passer quelques heures au milieu des livres laissés par Jules Renard, entre autres constatations (*ibid.*, *Appendices*, p. 391 à 406), indique — et ce renseignement est d'importance pour connaître de la formation de son talent — que J. RENARD « est toujours resté fidèle aux écrivains classiques (il possédait sept éditions des *Caractères*), et qu'il était avant tout préoccupé, dans ses lectures, par le style, la grammaire, et le vocabulaire des auteurs ».

(12) VIGNE, p. 142 (compte rendu de l'*Armature*, par PAUL HERVIEU).

grande clarté, celles que nous attendons d'un auteur ami des classiques. Mais qu'est-ce qu'un « La Bruyère en style moderne » ? et jusqu'où conduira le souci de la « belle phrase » ? Nous espérons le préciser dans les chapitres suivants.

Exprimer la vie avec simplicité et clarté, tel est, d'autre part, le but qu'il s'est fixé (1). « L'horreur que j'ai du mensonge, écrit-il, m'a tué l'imagination (2). » « Le naturel c'est l'amour de la vérité, l'imagination est, en tout, une odieuse corruptrice (3) ». Parfaitement conscient de son manque d'imagination (dès l'*Ecornifleur*, il le constate), il conçoit autrement l'originalité de l'homme de lettres, sa part d'invention : «... l'invention, ce mot vient de *invenire*, trouver. Vous trouvez le vrai là où votre voisin ne le voit pas... L'observation, c'est de l'invention (4). » Son imagination à lui, c'est simplement d'observer et de rendre la vie toute pure. Les remarques pourtant ne manquent pas dans le *Journal* (5), où Renard, toujours soucieux de rendre toutes les fluctuations de sa pensée, nous affirme qu'il n'est pas observateur, qu'il a « peur d'observer », que « rien ne (l')ennuie autant que d'observer » (6). Or, pour qui a vu au travail un maçon, pour qui a suivi un faucheur dans la rosée des matins d'été, pour qui a déjà rencontré le long d'un chemin de champs une vieille ramenant sa vache à la maison, pour qui a assisté dans tel ou tel village à la cérémonie annuelle « quand on tue le cochon », il n'est certes pas de pages plus vécues, plus vivantes, mieux observées que celles que nous donne Jules Renard (7). Les choses qu'il a vues reviennent avec précision à sa mémoire, non pas peut-être tout ce qu'il a vu,

(1) Selon la trouvaille de L. GUICHARD : « Son *Journal* est une œuvre, et son œuvre est un journal », *ibid.*, p. 234.

(2) *J.*, p. 1055, 6 sept. 1906.

(3) *J.*, p. 1197, 1^{er} février 1909.

(4) *J.*, p. 674, 28 oct. 1901.

(5) Voir GUICHARD, *ibid.*, p. 259, en note.

(6) *J.*, p. 1172, 28 août 1908.

(7) Dans l'ordre : *Buc.*, p. 68. — *Vigne.*, p. 35. — *Rag.*, p. 22. — *Vigne.*, p. 20-1.

mais l'une quelconque des attitudes de l'animal, tel sentiment nuancé d'un personnage, telle présentation d'une chose. Il ne dit pas qu'il a vu ceci ou cela, il nous montre comment il l'a regardé. « Mon imagination, c'est ma mémoire (1). » — « Par exemple, j'aurai bien regardé (2). » — « La vie a un tel goût que je m'interdirais d'imaginer mieux que la vie (3). »

Mais rendre la vie, et trouver le vrai là où ne le voit pas le voisin, c'est aussi choisir, c'est surtout présenter des détails qu'un tour d'expression poli et raffiné mettra mieux en relief. Et déjà la remarque de M. F. Boillot : c'est plus une pratique qu'une théorie de son propre style, nous apparaît dans toute sa justesse, si l'on considère, à part de toutes les pages du *Journal*, les quelques feuillets de pensées sur le style qu'il nous est loisible de rapprocher maintenant : deux qualités, au sens propre du mot, frappent le lecteur : — la simplicité brève, obtenue ici par le tour de définition le plus banal : *le style c'est...*, là par une phrase nominale ou par l'emploi de l'infinitif-impératif, — ensuite le tour concret, brillant et spirituel à la fois qu'il sait donner à l'expression, avec l'effet d'une chiquenaude sur le lecteur surpris. Ce sont là précisément les deux grandes idées qui, d'après le *Journal*, commandent à ce que l'on pourrait appeler la stylistique de Jules Renard. Nous aurons, il va de soi, à les préciser plus loin.

Elles concernent, ces pensées, les mots, la grammaire, le style.

Les mots.

« Maintenant chaque mot de vous est poinçonné (4). »
L'on ne trouvera pas chez lui de débauche verbale. La

(1) *J.*, p. 569, 6 juin 1900, cf. aussi toute la page si pittoresque des *Bucoliques* (p. 6 et 7), où il nous montre l'homme de lettres en face de la nature : il ne fait rien à ce moment-là, mais « il rentre son foin pour l'hiver ».

(2) *L'Œil c.*, (remarquons le titre lui-même), p. 453, dans des notes pour une enquête de Louis Vauxcelles.

(3) *J.*, p. 912, 9 nov. 1904.

(4) *J.*, p. 161, 25 mai 1893.

concision sans cesse le tourmente : « S'il était obligé d'écrire une longue phrase, il la disperserait, ligne par ligne, sur plusieurs petits morceaux de papier (1). » — « Des plus belles choses que j'admire, je dis encore que c'est trop long (2). » — « Je voudrais être de ces grands hommes qui avaient peu de choses à dire, et qui l'ont dit en peu de mots (3). » Il essaie de justifier ce désir : « Renoncer absolument aux phrases longues, qu'on devine plutôt qu'on ne les lit (4) ».

L'idéal de la concision par conséquent ne serait-il grammaticalement ceci ? « Ma phrase de demain : le sujet, le verbe, et l'attribut » (5) — et, poussé encore plus loin : « Je n'ai plus besoin de décrire un arbre : il me suffit d'écrire son nom (6) ».

S'il pensait qu'il y avait toujours trop, il entendait surtout par là qu'il ne faut rien dire qui ne soit nécessaire : « Il y a des gens qui n'arrivent à la concision qu'avec une gomme à effacer : ils suppriment des mots néces-

(1) *J.*, p. 268, 24 mai 1895.

(2) *J.*, p. 478, 29 mai 1898.

(3) *J.*, p. 326, 14 juil. 1896. C'est au *Journal*, ou accidentellement à la *Correspondance*, que nous empruntons les remarques citées dans ce chapitre. Il nous paraît intéressant cependant de citer deux passages relevés dans le reste de l'œuvre de Jules RENARD (ailleurs que dans le *Journal*, les remarques sur le style sont si peu fréquentes qu'elles acquièrent par là-même une certaine valeur). Toutes deux ont précisément rapport à la concision et ont un tour assez cocasse. a) Rendant compte de l'*Armature*, Eloi écrit à son amie : ... « lisant une étude de M. F. Brunetière sur Pascal il m'arriva de m'écrier en jetant le livre : C'est plein d'escargots en caoutchouc ! » (*Vigne.*, p. 142). b) Ailleurs, dans des notes pour Louis Vauxcelles (*Propos litt.*, p. 222), à propos du talent des dames auteurs : « Elles meurent de larmes, avec un soupir immense. C'est trop, c'est trop. Il faudra bien se calmer et remettre chaque mot en sa place ; le style, ce n'est pas la femme. » c) LUCIEN DESCAGES d'autre part écrivait dans le *Journal des Petites confessions* sous le pseudonyme du Vicaire de service ; il reçut à son tribunal Jules RENARD qui entre autre choses lui dit : ... « Mes nouvelles s'étendent spacieusement dans le cadre d'un timbre-poste, et je connais un garçon de loisir qui a réussi à écrire les dix *Coquecigrues* qu'il préfère sur les dix ongles de ses mains... »

(4) *J.*, p. 123, 1^{er} avril 1892.

(5) *J.*, p. 72, 12 sept. 1890.

(6) *J.*, p. 423, 30 sept. 1897.

saïres (1). » Le tout est de trouver le mot qu'il faut : « Le mot juste ! Le mot juste ! Quelle économie de papier le jour où une loi obligera les écrivains à ne se servir que du mot juste ! » (2), et condensant ensuite sa pensée : « Le style, c'est le mot qu'il faut (3). » « Il n'y a pas de synonyme. Il n'y a que des mots nécessaires et le bon écrivain les connaît (4). » Un passage de *Ragotte* nous fournit un exemple de ses soucis : il nous montre la vieille Honorine qui a quatre-vingt-sept ans, et dont la tête tombe peu à peu vers ses genoux :

On dit alors, inexactement, qu'Honorine sommeille. On ne peut pourtant pas dire déjà qu'elle meurt. Il faudrait un mot qui fût à *mourir* ce que *sommeiller* est à *dormir*. (*Rag.*, p. 88.)

Mais le mot le plus juste, s'il permet à l'auteur, au sens où l'entend Renard, de ne pas tenir du genre « poules pondeuses » (5), est le mot le plus expressif, celui qui fait le plus d'effet. Jules Renard a très bien saisi l'excès de ce besoin : « Mon talent ne sera peut-être plus qu'un cahier d'expressions (6) ». N'est-ce pas là pour beaucoup de ses lecteurs tout Jules Renard ? A côté de cela d'ailleurs ses scrupules : « Ecrire avec des mots recuits (7). » « Remplacer l'*Écornifleur* par le *Flagorneur* (8). » Il a gagné à laisser le mot *écornifleur* : plus pittoresque que *flagorneur*, ce vieux mot n'est peut-être pas « un mot si joli qu'on le voudrait avec des joues pour l'embrasser (9) » ; il est plus recherché et plus spirituel.

(1) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909.

(2) *J.*, p. 238, 22 nov. 1894.

(3) *J.*, p. 169, 5 sept. 1893.

(4) *J.*, p. 506, 7 janv. 1899.

(5) *J.*, p. 26, 20 février 1889.

(6) *J.*, p. 595, 26 nov. 1900.

(7) *J.*, p. 130, 9 juillet 1892.

(8) *J.*, p. 91, 31 mars 1891.

(9) *J.*, p. 19, février 1888 (*sic*).

La grammaire.

« Le secret d'écrire aujourd'hui, c'est de se méfier des mots dont le sens est usé et d'une syntaxe qu'on a mal apprise (1). »

Jules Renard a toujours aimé et respecté la grammaire. « J'aime passionnément la langue française, je crois tout ce que la grammaire me dit » (2), et il répond à Capus qui ne fait pas d'un chapitre de la grammaire un article de foi : « Capus méprise ceux qui font une affaire d'un adjectif mal placé. Mais, selon qu'il est ici ou là, un adjectif supprime un défaut ou une qualité (3).

Il discute sur l'orthographe d'une forme de participe passé (4). Dans une lettre à Fantec (3), il ajoute en P.-S. : « *il faudrait* que l'on *pût* et non : puisse. Je sais bien qu'il y a des libertés nouvelles. Tout de même, elles ne sont pas si nécessaires. » Et il note encore quelques années plus tard dans son *Journal* : « Les imparfaits du subjonctif. C'est affaire de mesure. La beauté du style est dans sa discrétion (6) » — et quelques lignes plus loin : « Je m'en rappelle, de ces matinées que j'ai passées »... En apparence, c'est presque une double faute. Il faut éviter cette apparence.

Craindra-t-on de voir Jules Renard fausser sa propre intention et n'apporter plus son application qu'à des soucis de grammairien ? Car il ajoute aussi : «... je savoure les exceptions, les irrégularités de notre langue » (7), — mieux encore : « Ce que je recherche avant tout dans un roman, ce sont des curiosités de phrase (8). » Pourquoi, après tout, nous qui désirons dresser le bilan d'un style, nous en plaindrions-nous ?

(1) *J.*, p. 481, 18 juin 1898.

(2) *J.*, p. 1061, 6 oct. 1906.

(3) *J.*, p. 670, 4 oct. 1901. Capus s'y mettra plus tard : « Capus me confesse le plaisir qu'il a à lire des grammaires. Il est temps. » *J.*, p. 1199.

(4) *Cor.*, p. 353, lettre à T. BERNARD du 13 nov. 1907.

(5) *Cor.*, p. 336, 14 juin 1906.

(6) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909.

(7) *J.*, p. 1061, 6 oct. 1906.

(8) *J.*, p. 68, 11 mai 1890.

Le style.

« Ce qui manque peut-être aux Goncourt, c'est l'art de faire ressortir leurs mots, leurs curiosités de langage, de les mettre en vitrine afin que les badauds s'attardent (1). »

C'est déjà là, si l'on retourne la phrase pour Jules Renard, la caractéristique de son style. M. F. Boillot, dans l'étude dont nous avons parlé, classe, appuyé par les notes multiples du *Journal*, les qualités que prise J. Renard et il conclut : « En fin de compte, son premier mobile, son inspiration directe, c'est la sincérité. C'est par la clarté que cette sincérité se manifeste. La concision, la précision ne sont plus, à son gré, que les meilleurs moyens d'y atteindre. Et son talent, son originalité, ce sera de « voir vrai avec des yeux de poète » (2).

Il ne nous semble pas que Jules Renard soit aussi logique. Sans doute, puisque nous voulons, avec les remarques prises dans le *Journal*, guider nos pas dans la technique de l'écrivain, et, pour nombreuses que soient les insuffisances et les lacunes d'un art d'écrire ainsi présenté, il nous faudra aussi essayer de classer les procédés qu'il a voulu mettre en œuvre pour réaliser son ambition.

Tout d'abord, l'inspiration première de J. Renard, la grande ligne de direction de tout son travail d'homme de lettres, c'est la sincérité sans doute, l'expression de la vérité : « Style. Je m'arrête toujours au bord de ce qui ne sera pas vrai (3). »

Puis ceci comme corollaire : la clarté. « N'être pas assez clair, pour le bon écrivain, c'est être obscur (4). » — « La clarté est la politesse de l'homme de lettres (5). » Et la clarté pour lui reste, dans la bonne tradition classique, une clarté si naturelle que le lecteur en a à peine conscience : « Savoir, en style, et ne jamais laisser paraître (6). »

(1) *J.*, p. 68, 27 mai 1890.

(2) *Article cité*, p. 171.

(3) *J.*, p. 951, 3 mai 1905.

(4) *Cor.*, p. 268, oct. 1902.

(5) *J.*, p. 136, 7 oct. 1892.

(6) *J.*, p. 314, 18 mars 1896.

« Il faut qu'une phrase soit si claire qu'elle fasse plaisir au premier coup, et pourtant, qu'on la relise à cause du plaisir qu'elle a fait (1). »

La clarté enfin, dans le style, c'est le naturel : « Un souffle harmonieux avec ses lenteurs et ses rythmes précipités, toujours naturel, voilà le symbole du beau style (2). »

Sincérité-clarté-naturel, telles sont les remarques que l'on peut d'abord dégager. Elles sont nettes, précises, sans ambiguïté. Mais elles restent bien générales, et dès que l'on veut pénétrer plus à fond la pensée de J. Renard, dès que l'on veut considérer la mise en pratique de ces théories, les *procédés* de mise en œuvre, l'on est tout de suite surpris — peut-on dire de l'opposition? —, de l'obscurité des constatations et des préceptes particuliers, en même temps que du tour brillant, imagé et vivement expressif qu'il leur a donné.

A la phrase « on ne doit au lecteur que la clarté », il ajoute : « Il faut qu'il accepte l'originalité, l'ironie, la violence, même si elles lui déplaisent. Il n'a pas le droit de les juger. On peut dire que ça ne le regarde pas » (3) — et à côté du « ne jamais laisser paraître » : « Mon style plein de *tours de force* dont personne ne s'aperçoit (4). » « — Mais votre prose si rythmée et ramassée ? — C'est beaucoup moins compliqué que vous ne croyez, dis-je. D'ailleurs, j'y mettais naguère des complications que personne ne sentait. Je les ai supprimées et personne ne s'en aperçoit (5). »

« Oh ! pouvoir dire : j'ai fait style neuf (6) ! » — c'est là, au fond, son seul souci. Faire « style neuf », ce sera d'abord, pour lui, donner à sa phrase quelque chose de sec, de tendu, de puissant, — ce sera aussi trouver l'image

(1) *J.*, p. 814, 16 mai 1903.

(2) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909. Cette page du *Journal*, écrite à la fin de sa carrière est très importante : nous y pouvons prendre toute une série de notes concernant la grammaire, le style, le rythme, le but que se propose d'atteindre l'écrivain.

(3) *J.*, *id.*

(4) *J.*, p. 484, 20 juillet 1898.

(5) *J.*, p. 451, 10 janv. 1898.

(6) *J.*, p. 982, 2 nov. 1905.

exactement juste et belle, dans son raccourci de lumière : « Style sillonné d'éclairs (1) ». Et dans cet « art poétique » déchiqueté, c'est précisément un étourdissant feu d'artifice qu'il nous présente (2).

LA PHRASE.

Le rythme. — Voici qui est clair, signalant l'importance de la place du mot : « Il faut qu'une page soit faite comme un filet et que chaque mot, comme une maille, retienne un peu (3). — Une sensation, fût-elle située au plus profond de nous, peut être mise à jour par une intonation juste. Voilà l'art. Suffit (4). » Voici aussi toute la série des images, qui se rapportent au tir, et qui marquent le besoin essentiel de J. Renard : être expressif, au maximum. « L'arc de ma phrase est toujours tendu (5). » « — Bien charger ma phrase, bien viser et faire mouche (6). » « — Je suis un littérateur qui ne vise qu'à coup sûr (7). » Cette sécheresse, cette tension, disons cette concision, Renard l'oppose sans cesse à ce qui ne « tient » pas, à ce qui n'est pas précis : « Claretie et son style humide qui se décolle tout le temps (8). » Un rythme bien à lui en est la conséquence : « Une phrase qui vibre court, comme un fil de fer trop tendu (9). » A côté de la concision, qui porte en elle-même, selon l'expression de M. F. Boillot, « sa propre vertu, sa beauté unique et sa récompense » (10), à côté de la précision, la finesse : « Ce qui est exact ne peut être

(1) *J.*, p. 795, 4 mars 1903.

(2) M. F. BOILLOT a cueilli tout un bouquet de remarques, où l'image éclate de couleur, et qu'il a lié avec les rubriques théoriques du style : mots, phrases, langue, style (*ibid.*, p. 176 à 178).

(3) *J.*, p. 761, 11 août 1902.

(4) *Cor.*, p. 99.

(5) *J.*, p. 580, 8 sept. 1900.

(6) *J.*, p. 629, 21 mars 1901.

(7) *J.*, p. 537, 26 nov. 1899. Et que penser de l'image : « Style : Plume d'aigle mouillée ? » *J.*, p. 839, 26 sept. 1903.

(8) *J.*, p. 421, 1^{re} août 1897.

(9) *J.*, p. 445, 30 déc. 1897.

(10) *Ibid.*, p. 166.

que fin (1). » « D'un style : c'est fin comme la pluie (2). » Mais ces termes qui évidemment représentent des choses très différentes sont dans la pensée de Renard synonymes. Cette formule les rassemble, et traduit, dans la perfection, en condensant nos observations, ce que veut Renard : « Avoir un style exact, précis, en relief, essentiel, qui réveillerait un mort (3). »

L'exagération de ces procédés, Jules Renard l'a d'ailleurs comprise et de temps en temps se conseille à lui-même de ne pas en abuser : « Ne pas écrire trop serré. Il faut aider le public avec de petites phrases banales. Daudet savait les intercaler (4). » Car le lecteur, l'auteur lui-même, souffrent de cette tension : « Style trop serré. Le lecteur suffoque (5). » — « Mon style m'étrangle (6) ». L'image, dans son expression concise, toujours est séduisante. Apporte-t-elle pour le philologue une grande clarté dans l'exposé de la théorie ?

L'IMAGE.

Elle lui fournit déjà une transition. Car si nous partageons avec M. Boillot l'avis que c'est une **pratique** de son style que nous trouvons dans le *Journal* de Jules Renard, nous pouvons constater au moins le souci qu'il a d'exprimer ses idées d'une façon imagée. « Tirer à coup sûr », c'est aussi bien faire effet sur le lecteur par l'emploi des images que par l'emploi de mots qui doivent porter et que par la ligne droite et rigide d'une phrase.

Jules Renard a fait cependant très souvent la critique de l'emploi des images : « L'image est dans le style un germe de corruption (7) ». « Se défier des images, si belles qu'elles soient, qui datent du temps d'Homère » (8) et à

(1) *J.*, p. 1221, 5 juin 1909.

(2) *J.*, p. 597, 12 déc. 1900.

(3) *J.*, p. 479, 29 mai 1898.

(4) *J.*, p. 1037, 17 mai 1906.

(5) *J.*, p. 612, 28 janv. 1901.

(6) *J.*, p. 451, 12 janv. 1898.

(7) *J.*, p. 1184, 28 oct. 1908.

(8) *J.*, p. 314, 18 mars 1896.

propos de Mérimée : «... il se sert moins que tout autre de l'image, cette cause de vieillesse du style. La postérité appartiendra aux écrivains secs, aux *constipés* (1) ! »

C'est que d'abord il y a image et image : « Je lui dis qu'il se grise d'images, et qu'il ne faut pas confondre l'image vaguement belle avec l'image exacte, bien supérieure (2) ». C'est aussi que l'on ne trouve pas sans travail cette image vraiment belle : « Un style sans images serait supérieur, mais on n'y arrive qu'après des détours et des excès (3). » C'est enfin, et Renard nous livre ici l'évolution de son style, que rien ne vaut l'expression brève, simple et vraie : « Moi, les images ne m'amuse pas. D'ailleurs, j'aime moins l'image que par le passé. Elle ajoute ou retranche à la vérité, que je préfère toute nue : le sujet, le verbe, l'attribut (4). »

Nous voudrions conclure. La phrase que nous venons de citer nous ouvre le chemin. Il y a chez Jules Renard, à côté d'un goût indiscutable pour la clarté, la simplicité, la sobriété, une très grande conscience artistique, un besoin de « faire mouche », qui ne laisse pas de faire de lui un écrivain précieux. La formule originale qu'il notait dans les premières pages de son *Journal*, comme idéal à atteindre : « Le style vertical, diamanté, sans bavures » (5) ne peut que nous amener à cette autre constatation de lui-même : « Le style, c'est ce qui fait dire au directeur d'un auteur : « oh ! c'est bien de lui, ça (6) ! »

On proclame, au grand siècle, que faire un livre est un métier, et un métier difficile, qui demande un travail

(1) *J.*, p. 71, 12 août 1890.

(2) *J.*, p. 259, 7 mars 1895. Nous aurons à déterminer plus loin, dans l'abondant tableau de chasse de ce « chasseur d'images », la nature et la qualité de l'image, que RENARD veut « juste, mathématique » (*J.*, p. 1232, 5 déc. 1909). Mais la citation précédente : « La postérité appartiendra aux écrivains secs, aux constipés », laisse entrevoir déjà, par opposition, ce qu'il appelle image.

(3) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909.

(4) *J.*, p. 686, 2 déc. 1901.

(5) *J.*, p. 17, 11 nov. 1887.

(6) *J.*, p. 172, 21 sept. 1893.

assidu. « Toujours inquiet du mieux » (1), Jules Renard, selon l'expression de M. F. Boillot (2), dans son « amour obsédant, exclusif » de la littérature a été conduit à « une véritable idolâtrie du style » (3). Voici une de ses définitions de l'art : « Ne jamais être content : tout l'art est là (4). » Ailleurs, parlant de Jaurès qu'il admire, il ajoute cependant «... il ne lui manque que d'avoir écrit quelques poèmes en prose. Par ce travail délicat, il aurait appris à se défier de son abondance (5). » Il a, lui, justement écrit ces *poèmes en prose*. Ainsi pouvons-nous interpréter sa définition du talent : « Le talent ? voir vrai avec des yeux de poète (6). »

Mais aussi, nous pouvons juger de sa valeur de styliste. *Crime de Village* est de 1888 ; les *Histoires Naturelles* de 1896 ; deux ans après il donne les *Bucoliques* ; mais jusqu'à *Ragotte* en 1908, douze ans s'écouleront ; *Ragotte* ne sera plus un recueil de poèmes en prose, mais un recueil de « proses », claires, nettes, coupantes, sans images. Et cette définition enfin nous paraît être le secret même de son art : « Style pur comme l'eau est claire, à force de travail, à force de s'user, pour ainsi dire, sur les cailloux (7). »

B. — LE TRAVAIL

Ce n'est pas en vain que, dans le *Journal*, puisque, par définition d'abord, par la nature du caractère de l'auteur

(1) M. POTTECHER, *République Française*, 7 janvier 1895, cité dans les variantes éd. Bernouard.

(2) et (3) *Ibid.*, p. 158 et 160. GUSTAVE LANSON, dans l'*Art de la Prose* écrit comme conclusion à son étude sur le style de La Bruyère : «...personne n'a travaillé la prose en artiste comme lui, avec un pareil amour de la forme pour la forme, une pareille foi dans la valeur des effets sensibles et du pittoresque de l'expression » (p. 125). Ce commentaire, — nous pensons pouvoir le montrer plus loin — pourrait s'appliquer exactement à J. RENARD, et à l'impression de fini que dégage son œuvre.

(4) *J.*, p. 98, 28 mai 1891.

(5) *J.*, p. 930, 9 janv. 1905.

(6) *J.*, p. 987, 15 nov. 1905.

(7) *J.*, p. 885, 8 juin 1904.

aussi, il est le témoin indispensable que doit écouter celui qui veut connaître l'âme et l'œuvre de Jules Renard, nous avons essayé de saisir un peu du secret de son art : Jules Renard y trace son idéal de prosateur et y crayonne ici et là les moyens de parvenir à cette perfection de l'art. Mais il peut être intéressant aussi pour notre étude de voir Jules Renard au travail : si nous ne trouvons que de menues remarques ou des cas particuliers de telle règle, du moins par l'abondance et l'aminci des copeaux que laisse tomber de son établi « ce menuisier têtue » (1), pourrions-nous mieux juger du travail de l'artiste et du poli qu'il a su donner à son œuvre. Nous saisirons aussi au vif la manifestation des besoins qu'il trahissait dans les pages du *Journal*, et l'élaboration des procédés qu'il y faisait siens.

Nous connaissons, par les citations faites précédemment, son obstination et son souci du travail à apporter à l'œuvre littéraire. Le fait qu'il a peu produit en est justement la conséquence : « Il m'est difficile de gagner beaucoup parce j'écris peu, que je soigne beaucoup, et que, si je suis apprécié, c'est précisément pour cela » (2). » M. Léon Guichard d'autre part reproduit, dans sa thèse (3), le fac-similé de deux feuillets de manuscrit : on saisit là dans les ratures, surcharges et corrections des corrections, tout le polissage auquel se livrait l'auteur. Lui-même encore nous renseigne sur sa façon de travailler dans les pages qui ouvrent les *Bucoliques* (4), et auxquelles nous ne pouvons que renvoyer. Le titre à lui seul : *La Lutte quotidienne*, est une ligne de conduite ; et les idées qu'il y développe sont bien celles que nous pourrions nous attendre à voir inscrites au mur du cabinet de travail de notre auteur : d'abord dès le matin le plus tôt possible, et sans paresser, se mettre au travail — ensuite ne pas tricher, c'est-à-dire ne

(1) *Cor.*, p. 127, 9 janv. 1894.

(2) *Cor.*, p. 114. Pourtant il écrit ailleurs : « Je me suis mis à la besogne, et en quinze jours, j'ai pondu une soixantaine de pages ». (*Cor.*, p. 126).

(3) *Ibid.*, p. 238-9.

(4) *Buc.*, p. 3 à 7.

pas faire ce que l'on est trop tenté de faire : « travailler pour un écrivain, ce n'est ni lire, ni copier des notes, ni observer, ni rêvasser, ni compter ses anciennes dépenses d'énergie (1) », — enfin être original précisément par la patience et le travail : « le travail, voilà le dieu sévère de qui tout dépend (2). »

Mais sur quoi a porté son travail ? de quelle importance sont pour nous les ratures et les variantes (3) ?

Il convient tout d'abord de faire une distinction dans l'œuvre de Jules Renard entre *l'Ecornifleur*, qui est un roman à proprement parler (4), et les autres ouvrages (même *Poil de Carotte*), composés de morceaux, de nouvelles que Jules Renard a le plus souvent données pour la première fois dans des journaux et des revues et qu'il a par la suite repris, groupés et regroupés ou transformés (5) ; tels chapitres aussi des œuvres du début, des

(1) *Buc.*, p. 5, l. 5.

(2) *Buc.*, p. 5 (II).

(3) Nous étudions ici les variantes établies dans l'édition Bernouard des *Œuvres complètes*. M. GUICHARD (*thèse citée*) propose à son tour à l'édition Bernouard quelques corrections qu'il appuie sur la lecture de premières éditions ou de manuscrits en sa possession ; les unes portent sur de simples fautes d'impression ; d'autres sont plus intéressantes et nous en avons chaque fois pris connaissance. Nous avons nous-même fait la vérification pour toutes les œuvres pour lesquelles il nous a été possible de le faire : nous n'avons rien trouvé qui puisse, par rapport aux variantes de l'éd. Bernouard, modifier nos remarques. C'est donc à cette édition que nous nous en tiendrons.

(4) Les *Cloportes*, d'autre part, est le seul roman que Jules Renard n'a pas voulu publier : écrit au début de sa carrière littéraire, il contient cependant en germe le Jules Renard des années suivantes. Il serait intéressant de caractériser cette œuvre en opposition avec tout le reste : mais cette étude déborderait le cadre de notre présent travail. Nous nous proposons d'y revenir plus tard. Nous y prendrons toutefois quelques passages et un certain nombre d'indications.

(5) Dans ce cas, il serait souvent osé de vouloir tirer parti de la confrontation de deux textes : une nouvelle donnée dans le *Roquet*, le *Journal*, ou le *Mercure de France*, obéit à des nécessités que n'a pas le récit incorporé dans un « roman », et se pare de caractères artistiques que méprise l'écrivain désireux, par le livre, de « rester » plus longtemps. Voir par exemple l'ensemble de la *Fable sans morale* parue en deux parties dans le *Journal* du 5 janvier 1893 (I. *Les deux amies du Village*. II. *Leurs maris*), puis dans le *Gil Blas* (*Les deux voisines*), entièrement remanié dans *Coquecigrues* sous le titre : *Le Mur* (p. 105).

Cloportes ou des *Sourires pincés*, reparaissent avec des modifications dans *Coquecigrues* et dans *Poil de Carotte*. Elles sont caractéristiques.

Un exemple. M. Emile dans le foin possède la servante Françoise : ce passage des *Cloportes*, important pour l'intrigue, a été repris dans *Coquecigrues* en quelques pages sous le titre : *Un Roman* ; nous comparons des deux textes le passage où l'auteur raconte un incident : une de ces fourches qu'on laisse d'ordinaire sur les tas de foin gênaient Emile, il l'a lancée plus loin, mais la fourche, glissant, revient :

« Du haut du foineau où Emile l'avait lancée, la fourche prit son élan, se précipita, ses trois dents aiguës en avant, heurta Emile à la jambe. Il ne put retenir une plainte et d'un revers de main la rejeta au plus haut du foin.

Elle revint, mais plus lentement, hésitante, au moyen d'une glissade douce arrêtée à une bosse, reprise par une pente, tortueuse, sournoise, les dents toujours ouvertes et polies, et arriva sans bruit, inattendue, surprenante.

Cette fois, ce fut Françoise qui cria, meurtrie dans toute sa chair.

Emile, importuné, repoussa la fourche avec tant de force qu'elle mordit le foin de ses trois dents, toute droite, comme une bête rageuse, et se tint tranquille. »

(*Clop.*, p. 105.)

« Du coin où M. Émile l'avait lancée la fourche se précipita, ses trois dents aiguës en avant, et le mordit. Il ne put retenir une plainte et, d'un revers de main, la rejeta plus haut encore.

Elle revint, mais hésitante, au moyen d'une glissade, sournoise, les dents toujours ouvertes, arriva sans bruit, inattendue, surprenante.

Cette fois, ce fut Françoise qui cria, meurtrie dans toute sa chair.

M. Émile repoussa la fourche avec tant de force, qu'elle enfonça dans le foin ses trois dents, profondément, et, toute droite, se tint tranquille, comme une bête hargneuse matée. »

(*Coq.*, p. 49.)

1^{re} phrase : le premier texte comportait une inexactitude (ce n'est pas *du* haut du foineau qu'Emile a lancé la fourche, puisqu'elle redescend) et une négligence (à cause de la répétition à la fin de la phrase suivante « au plus

haut du foin). » — Jules Renard, dans le deuxième texte, oppose simplement « du coin où » à « plus haut encore » les mots foin et foineau étant inutiles ; — Une image médiocre « prit son élan » : l'action qu'elle exprime se confond simplement avec l'action de se précipiter. — Le deuxième texte, enfin, substitue à l'expression terne « heurter à la jambe » l'image expressive d'une bête qu'ils chassent loin d'eux, mais qui, rageuse, revient toujours ; c'est là le fil que va suivre désormais Renard : « et le mordit » (notons l'adjonction de *et* devant la dernière proposition ; nous y reviendrons dans un autre chapitre).

2^e phrase : dans le texte des *Coquecigrues*, seules des virgules ont été ajoutées : elles sont importantes, et caractéristiques de la manière définitive de notre auteur : ainsi est présentée, dans sa décomposition, l'action qu'il rapporte.

3^e phrase : deuxième attaque de la « bête » : cette image dans le premier texte n'apparaît que çà et là, et la phrase, longue par ses appositions, est d'un rythme faux, disons d'une durée fautive : il n'y a pas autant d'incidents de marche du point de départ de la fourche à son arrivée.

Dans cette phrase, le deuxième texte est des plus intéressants : « hésitante » se suffit à lui-même : il est le mot juste (*lentement* est donc inutile), et que peut ainsi ajouter encore à glissade l'adjectif *douce* ? — les deux incidents de marche, sinon inexacts, du moins trop rapides pour être rapportés en deux appositions de même rythme ont disparu, avec elles, on le conçoit, l'adjectif « tortueuse » qui n'en est que le résumé ; c'est que d'autre part, dans le deuxième texte, seule l'image fait la trame de la phrase et commande jusqu'à la fin le choix des termes ; « polies » n'a plus de raison d'être. La conjonction *et* a été effacée, peut-être pour des raisons d'euphonie (et aussi surtout parce qu'il ne s'agit pas là d'une deuxième action, ou d'une action simultanée placée sur un autre plan, mais parce qu'elle est la seule « action » de la phrase.

5^e phrase : l'apposition « importuné », trop faible et non indispensable, est supprimée du deuxième texte — et cette fois, dans les *Cloportes* apparaît le verbe *mordre* que la

comparaison suivante justifiera, mais la phrase est mal coupée, mal « dépliée ». Le deuxième texte fait preuve d'une précision de l'image, mais dans ses différents moments, beaucoup plus sensible : « la bête » ne mord pas le foin (elle a mordu Françoise et M. Emile, par qui elle est repoussée), mais elle « enfonce » ses dents (et sa tête), de colère, « profondément » — puis à ce moment-là se tient tranquille ; son attitude : toute droite ; l'explication, nécessaire, comme une bête hargneuse (épithète plus expressive, par le son et par l'idée) matée.

Il nous a paru bon de donner et d'expliquer cet exemple. Le passage de *Coquecigrues* a été écrit au moment où Alfred Valette disait des *Cloportes* : « ... un roman qu'il cache comme un péché honteux (1). » L'expression sans doute paraîtra trop forte ; nous n'avons voulu, quant à nous, qu'observer l'ouvrier à son établi.

L'Ecornifleur, d'autre part, paru pour la première fois chez Ollendorff en 1892, eut chez le même éditeur en 1904 une nouvelle édition revisée et corrigée par l'auteur. Les retouches que l'auteur a faites, ici et là, témoignent bien d'une scrupuleuse conscience d'écrivain.

De tout ce travail de l'artiste, nous pouvons dégager quelques constatations générales. Elles se ramènent à deux : un texte remanié par Jules Renard est toujours un texte raccourci ; il va toujours vers le plus concis ; toujours il « tend le fil de fer » de son style. Puis, s'il n'ajoute rien, il remplace, pour rendre plus clair peut-être, mais parce qu'il est surtout soucieux d'obtenir de sa pressée quelques gouttes encore.

Les suppressions.

Les unes, dont on ne peut sans doute dire qu'elles sont sans importance, obéissent au besoin de concision de l'auteur ; jamais non plus la clarté n'en souffre ; elles sont le plus souvent de celles qu'on fait machinalement, quand on relit un « brouillon » et dont, après quelques secondes d'hésitation, on ne voit pas la nécessité.

(1) *Clop.*, p. 8, préface, éd. Bernouard.

D'autres sont d'ordre stylistique.

Il évite tout ce qui étoffe la phrase, et qui la remplit :

— d'abord ces tours si courants qu'on les emploie sans y prendre garde, alors qu'ils peuvent être beaucoup plus simples : ainsi sont effacés : des formules neutres et banales (1), des expressions qui frisent le pléonasma (2), les redoublements spontanés du verbe ou de la proposition tout entière (3) ;

— puis ce qui laisse penser à une intervention trop nette de l'auteur dans ses connaissances : allusions mythologiques (4) ou littéraires (5), dans ses sentiments et son esprit : le développement sentimental (6), les réflexions présentées par exclamations ironiques (7), ou banales (8), l'emphase (9), le calembour (10), l'image médiocre ou inexacte (11), la comparaison qui n'est là que pour faire une ligne (12) ;

— ce qui est une explication qu'il donne et qu'il n'est pas besoin d'exprimer en propres termes parce que le contexte la laisse entendre (13).

(1) Cf. *P. de C.*, p. 51 : « de ne pas nettoyer *ce qui reste* dans son assiette » devenu « de ne pas nettoyer son assiette » ; et encore *Ec.*, p. 73 : « plus commode *s'il s'agissait* de » devenu « plus commode de » — encore p. 30, 95.

(2) *Ec.*, p. 162 : « se renverse [*en arrière*]. »

(3) Cf. « nous cordeler, nous nouer » : « cordeler » a disparu dans la 2^e éd. *Ec.*, p. 15. , encore p. 30, 73, 95, 100, 105, 122, 163, et *Vigne.*, p. 29.

(4) A propos de la pintade, *Hist. nat.*, p. 10.

(5) Les *Grenouilles* d'Aristophane, *Hist. nat.*, p. 38. — Appelle et Pline, *Vigne.*, p. 86.

(6) *Ec.*, p. 57.

(7) *Vigne.*, p. 113.

(8) *Hist. nat.*, p. 38 « Dieu merci ».

(9) *Vigne.*, p. 85, var.

(10) Cf. « Homme de lettres... omdelett... omlett ! » *Vigne.*, p. 138.

(11) *Ec.*, p. 49, 113 « les coudes cimentés sur la table ».

(12) *Ec.*, p. 90, 103, 130 ; et plus typique, p. 21. « M. Vernet tournait autour de la cage ainsi qu'un dompteur déjà mordu [*n'osant jamais et se promettant d'oser, un peu fiévreux comme un auteur qui écouterait en lui-même la répétition d'une pièce*]. »

(13) Cf. « Ça ne prend jamais, [*l'ironie*], avec moi ». *P. de C.*, p. 124. — « A quoi pense-t-il ? [*A rien*]. Il pète, pète, pète » *Hist. Nat.*, p. 29. — « Nul n'échappe aux exigences de la nature [*jalouse de ses droits*] ». *P.*

Dans les plus fins copeaux, nous trouvons aussi le signalement de l'ébéniste, entendons en ce qui concerne Renard, du grammairien :

— *Articles* : il supprime l'article dans un tour absolu (1).

— *Adjectifs* : nous aurons à déterminer plus loin le rôle des adjectifs dans le style de Jules Renard. Citons ceci cependant : dans la phrase « il le brandissait comme une arme » (*Ec.*, p. 59), l'adjectif « menaçante » de la première édition n'a plus été jugé nécessaire (2).

— *Pronoms* : il supprime souvent le pronom adverbial *y*.

— *Mots-outils* : il fait disparaître les conjonctions qui alourdissent la marche de la phrase (3). Les mots de liaison sans lesquels cependant ne se perd point la suite des idées (4), des termes de comparaison, pour rendre plus

de *C.*, p. 32. C'est ce qu'il fait aussi pour les titres de ses morceaux : le titre *Découpures : La petite mort du Chêne. Découpures : Le rêve* donné dans *Le Mercure de France* devient simplement dans *Bucoliques : La petite mort du Chêne. Le rêve* — Ailleurs (*Buc.*, p. 142) *Caquets de rupture* | *Rupture*.

Et une autre conséquence va en découler, plus importante. A côté de la suppression des idées de cause dans une apposition ou dans un complément prépositionnel (*Ec.*, p. 68, 76, 110), Jules Renard supprime volontiers les propositions incises du type *dit-il*, accompagnées d'une indication d'attitude ou de sentiments, ex.

a) *Emmène-t-on le chien ? dit Poil de Carotte sérieux.*

POIL DE CAROTTE.

Emmène-t-on le chien ? (*P. de C.*, p. 22 : a) récit intitulé *La partie de chasse* dans *Le Journal* du 15 décembre 1892, b) repris dans *P. de C.* sous le titre *Carabine*, en 1894) ; voir plus loin l'étude de cette tendance à la composition dramatique.

(1) *Ec.*, p. 179.

(2) Encore, *Buc.*, p. 10. Ce sont précisément de ces mots « liés l'un à l'autre de telle façon que, l'un étant énoncé, l'autre se présente presque invinciblement à l'esprit » (Marouzeau). Signalons aussi la suppression de l'adjectif dans le tour : « le blanc d'un rideau, le poli rougeâtre d'un meuble d'acajou... » *Ec.*, p. 65. Nous aurons à étudier plus loin ce tour moderne de transposition de l'adjectif, mais pour Renard, il n'est même pas nécessaire de dire : un rideau blanc..., car les noms *rideau*, *acajou* indiquent par eux-mêmes leur couleur. Dans un ex. enfin comme *P. de C.*, p. 9, l'adjectif en apposition « *exsangues* » a disparu, sans doute trop recherché.

(3) *Hist. Nat.*, Les pigeons, p. 11-2 : « [ou] qu'ils sortent... [ou] qu'ils s'endorment... »

(4) *Buc.*, p. 32. — *P. de C.*, p. 75, « et pourquoi ? *car tous deux...* » *Ec.*, p. 69, 70, 72.

rapide le passage à l'image (1), des transitions un peu gauches (2).

— *Adverbes* : il est caractéristique de voir la chasse que fait Jules Renard aux adverbes de manière modifiant le verbe ou plus rarement l'adjectif. Nous verrons plus loin qu'il aime au contraire détacher l'adverbe en tête de la phrase ou le rejeter à la fin. L'adverbe qui suit immédiatement le verbe ou précède l'adjectif apporte à l'action ou à la manière d'être une nuance que l'auteur sans doute souligne de ce fait, mais que le contexte permet de sentir sans l'aide de l'auteur : nous avons relevé d'une édition de *l'Ecornifleur* à l'autre trente-neuf exemples d'adverbes pour cette raison supprimés par Renard (3).

Un double effet est produit par la suppression de ces adverbes : verbes et adjectifs prennent sans eux une valeur plus forte et ajoutent à leur sens propre et général une nuance momentanée (4). — D'autre part disparaît du texte la lourdeur et la désagréable sonorité que lui apporte l'adverbe en *ment*. Et restreignant encore, nous pouvons dire que c'est le son *an* surtout que pourchasse Renard dans son œuvre. De la même façon sont éliminés en effet :

le pronom adverbial *en* (5) ;

les participes présents, les gérondifs, les adjectifs verbaux (6).

Les uns sont facilement remplacés par d'autres modes et d'autres tours, les autres ne sont plus, simplement (7).

(1) *Ec.*, p. 126 : « c'est comme si nous jouions au corbillon, || c'est le corbillon », p. 129...

(2) *Vigne.*, p. 35.

(3) *Ec.*, p. 12, 21, 22, 27, 29, 38 (« on le devine [*aisément*] »), 56 (« que je confonds [*maladroitement*] »), 62, 68, 71 (« je me gourmande [*durement*] »), 73 (deux ex.), 81, 83, 86, 93 (mais p. 105, il a laissé l'adverbe), 110 (deux ex.), 114, 115 (« la mer est [*légèrement*] moutonneuse »), 121, 122, 129, 132, 134, 136, 148 (« nous nous adressons [*mutuellement*] des questions »), (un 2^e ex. même page), 150, 154, 155 (deux ex.); 160, 169, 170, 173, 174, 178, 179.

(4) Cf. *Ec.*, p. 21 : a) « le mari ne vit complètement que dans son usine » b) « le mari ne vit que dans son usine ».

(5) *Ec.*, p. 44, 73, 88, 98, 124, 117, 118, 172, 179.

(6) *Ec.*, p. 83, 92, 101, 102, 104, 107, 108, 110, 129, 132, 153...

(7) Même dans des expressions figées comme p. 160 : « mes bras *en* sont tombés » devenu « mes bras sont tombés ».

Quand il ne supprime pas les adverbes, il les remplace : par un complément prépositionnel de manière : « d'attendre tranquillement || avec tranquillité (1), désespérément || avec désespoir (2) ;

par un adjectif : prudemment || prudents (en apposition) (3) ; plaintivement gloussante || plaintive et gloussante (4).

— *Ponctuation* : la ponctuation aussi l'arrête (5), et notamment les guillemets : dans les textes que Jules Renard retouche, les guillemets disparaissent, ceux qui amorcent le style direct proprement dit comme ceux qui doivent signaler dans un récit une réflexion du sujet parlant, une expression familière, un rappel de mot de l'interlocuteur, ou ceux qui excusent l'intervention de l'auteur lui-même (6)

Les corrections.

Ce n'est pas uniquement avec « une gomme à effacer » que Jules Renard corrige ce qu'il a écrit (7). S'il supprime, pour faire plus court, ce qui peut être supprimé sans nuire à la clarté, il ne se fait pas faute d'ajouter quelquefois, au nom de la clarté, au nom surtout de l'expressivité (8). Polir une œuvre, ce n'est pas seulement supprimer ou ajouter ici et là, c'est aussi remplacer.

L'écrivain, soucieux de perfection, dans une deuxième lecture préfère : un mot à un autre : au lieu de *généra-*

(1) *Ec.*, p. 49.

(2) *Ec.*, p. 73.

(3) *Ec.*, p. 128.

(4) *Ec.*, p. 116.

(5) Voir plus loin (p. 139, sqq.) l'importance de la ponctuation chez J. RENARD.

(6) *Passim*... cf. par exemple, *Ec.*, p. 101 : M^{me} VERNET à HENRI : « il paraît que je vous ai appelé « *navet sculpté* » : dans la 2^e éd. *navet sculpté* n'est plus entre guillemets.

(7) *P. de C.*, p. 50 ; *Hist. nat.*, p. 40 ; *Ec.*, p. 15, 18, 28, 30, 34, 38, 61, 78.

(8) *J.*, p. 1215, 4 mai 1909.

lement | fréquemment (1); on devine | on sent; un jour s'achève | se passe; réservé | discret (2).

— une tournure à une autre : comme on s'assure qu'une pièce d'or a le poids | de la façon qu'on soupèse des pièces d'or pour voir si elles ont le poids (3).

En apportant à sa phrase un soin méticuleux, Renard en arrive vite — et nous l'avons vu plus haut reconnaître en lui-même un puriste qui s'y passionne — à des « questions de grammaire » : faut-il écrire *obliger à* ou *obliger de* (4), *comparer à* ou *avec* (5), *s'attendre à ce que* ou *s'attendre que* (6), *abîmer sa taille* ou *s'abîmer la taille* (7), *lui causer pour causer* ou *lui parler pour parler* (8); est-il préférable de dire : *un rayon tout entier* ou *tout un rayon* (9), *retour du large* ou *de retour du large* (10) ?

S'il ne va pas jusqu'à ces « points » de grammaire, du moins sont sensibles un certain nombre de retouches grammaticales :

toute une proposition est remplacée par un simple complément circonstanciel que le lecteur saisira plus rapidement : « et les doigts écartés à cause de la colophane || écartés, car enduits de colophane, ils s'engluaient au premier rapprochement (11) » ;

lorsque plusieurs verbes sont coordonnés, le sujet, notamment à la première personne, n'est, dans la première édition, exprimé qu'une fois ; dans la seconde édition, chaque verbe a le pronom personnel (12) ;

(1) *Ec.*, p. 128.

(2) *Ec.*, p. 9 (l. 2), 9 (l. 5), 12.

(3) *Ec.*, p. 27 ; cf. encore *P. de C.*, p. 20 ; *Coq.*, p. 14 ; *Ec.*, p. 17, 26,

33.

(4) *P. de C.*, p. 13.

(5) *P. de C.*, p. 94.

(6) *Hist. nat.*, p. 28.

(7) *Hist. nat.*, p. 45.

(8) *Ec.*, p. 21.

(9) *Ec.*, p. 128.

(10) *Ec.*, p. 121.

(11) *P. de C.*, p. 74 ; cf. encore *Vigne.*, p. 86 ; *Hist. nat.*, p. 33.

(12) *Ec.*, p. 19, et ailleurs.

un participe passé se substitue à un participe présent : « Quelle femme stupide ! me disais-je, rentré chez moi || en rentrant chez moi (1) ;

les noms d'action à suffixes, alourdis encore par leur complément déterminatif, laissent simplement la place au verbe : la persienne qui grince || le grincement d'une persienne (2) ».

Mais plus que la concision ou la clarté, il y a chez Jules Renard un **besoin d'expressivité** : dans le vocabulaire, dans la grammaire, dans le style et la présentation.

VOCABULAIRE.

Le mot le plus expressif est pour lui surtout le mot le plus simple, le plus courant, le plus rapidement intelligible :

par avance|| par anticipation ; absorbent|| aimantent ; huées|| huailles ; j'hésitais aux silences comme à des ratures|| j'interpolais ses silences ; jet|| versement ; une sensation brusque de lèvres chaudes|| une brusque succion chaude ; événements possibles|| indevinables ; d'une étreinte|| à l'étreinte ubiquitaire ; sans réserve|| sans réticence (3).

GRAMMAIRE.

C'est surtout la valeur des temps, des modes et des voix dont se soucie Renard. A un conditionnel se substitue un futur de l'indicatif : pour flatter M^{me} Vernet, Henri substitue à l'hypothèse une réalité : « Quand mon nom sonnera gentiment... elle me dira... (4) » Le présent est le temps qu'il emploie le plus volontiers : le récit de *Poil de Carotte* intitulé *Le Jour de l'An* (5), d'abord à l'imparfait, a été ensuite écrit au présent. Nous serons amené un peu plus loin, en étudiant le matériel gram-

(1) *Ec.*, p. 65.

(2) *Ec.*, p. 36 ; encore 173.

(3) En suivant : *P. de C.*, p. 15 ; *Ec.*, p. 30, 32, 66, 74, 109, 118, 122.

(4) *Ec.*, p. 80.

(5) *P.* 57.

matical de l'auteur, à expliquer l'effet produit par l'emploi de ce temps.

STYLE.

Il s'efforce de rendre la finesse de certaines nuances : ainsi un verbe mieux choisi traduit une finesse de la pensée que ne permettait pas de donner le premier. Un adverbe prend la forme verbale et la place du verbe pour attirer à lui tout le sens de la phrase : « M. Vernet me renvoie obstinément || s'obstine à me renvoyer (1). » Il veut faire participer à la vie de la scène et au lieu d'une locution adverbiale sans relief, il emploie le verbe une deuxième fois : « Je parle avec facilité ». || « Je parle, je parle (2). » Il coupe la phrase d'une autre manière pour faire rendre tout son effet à une apposition : « et on entendait les lourdes ancrs éclaboussantes » || « et les lourdes ancrs tombaient, éclaboussantes (3). » Il intervertit deux comparaisons, parce que celle qui d'abord était la première donnée est plus poétique, et élargit la pensée (4).

Un autre souci, dont un de nos prochains chapitres analysera les effets, est celui de détacher les différents moments d'une action, non seulement par des successions de phrases, mais des successions d'alinéas. Chaque page écrite une seconde fois comporte plus d'alinéas que la page originale.

CONCLUSION.

Telles sont les remarques auxquelles nous ont conduit la lecture des variantes : « Il n'est pas d'art plus dépourvu de littérature, a-t-on remarqué de lui (5), et il n'en est pas

(1) *Ec.*, p. 136.

(2) *Ec.*, p. 28.

(3) *Ec.*, p. 60.

(4) *J'ai peur comme si je devais renouer avec une maîtresse devenue grand'mère pendant mon absence, comme si j'allais traîner des morts sur une route qui monte.* (*Ec.*, p. 115, la dernière image vient en premier lieu dans la première éd.).

(5) ANDRÉ CHAUMEIX, *Les Débats*, 20 décembre 1908.

où le choix des mots, leur place, leur forme, leur son, ait plus d'importance ». Et René Lalou, rendant compte de la thèse de M. L. Guichard (1) parle de la « limpide subtilité » de l'œuvre de Renard. C'est cette apparente alliance de mots qui, nous l'avons vu plus haut, eût pu servir de qualification à son « art d'écrire ». Puisque nous avons passé quelques instants aux côtés de l'ouvrier à son établi, puisque nous avons vu l'œuvre se polir et se parfaire, nous pouvons indiquer à « quelles directives il obéit, à quelles réalisations tendent ses efforts » (2),

Être **clair** d'abord. — Mais d'une clarté qui s'allie à la concision : car être clair c'est surtout ne dire rien de plus que ce qu'il faut. — Puis être **expressif** : en nous faisant participer plus étroitement à la vie du récit, en éliminant toute facilité d'expression ; en nous faisant sentir les nuances d'une pensée, les angles d'une situation, les détails les plus ténus d'un décor, d'un sentiment. Nous pensons au dessin de Steinlen représentant Renard le dos voûté, examinant sa main où le pouce s'appuie contre l'index : — avec cette légende : « Jules Renard en train de pincer un pou ou d'écraser un sourire. J'ai pas bien vu (3). »

C. — LE « STYLE » DE JULES RENARD

Avant d'entreprendre dans le détail l'étude des procédés stylistiques de notre auteur — et par ce que nous avons pu saisir de ses théories, dégager de son patient travail, par ce que l'on peut retenir d'une première lecture de l'œuvre, nous aimerions dessiner dans ses grands traits la « manière » de Jules Renard.

Grâce à ce qu'il y a chez lui de facile et de recherché à la fois, l'œuvre de Jules Renard est de celles qui se laissent

(1) Dans *Vendredi*, 3 juil. 1936.

(2) A. DAUZAT, « Le style de Gabriel Faure », dans *Le Français moderne*, oct. 1935, p. 312.

(3) *Echo de Paris*, 1895, — reproduit dans l'éd. Bernouard en tête de *la Lanterne sourde*.

mettre aisément en formules (1). Une page de Renard n'a pas besoin de sa signature : c'est par lui plus que par tout autre que se vérifie la définition qu'il a donnée du style : « c'est bien de lui, ça ! » Bref, net, en relief, un texte de *Poils de Carotte* ou des *Histoires Naturelles* semble l'application brutale de quelques gros procédés. C'est une proie toute trouvée pour les amateurs de pastiches. Pour ne parler que de la forme — et non de l'amertume et du ricanement de l'auteur que certains ont essayé de marquer — on imite la succession de propositions courtes et sans lien, et surtout l'inattendu de l'image. Mais ce genre artificiel (2) et criard ne saurait nous apporter de conclusion intéressante (3).

Mais d'abord qu'est-ce que la manière d'un écrivain ? M. Léon Blum, dans un article auquel nous sommes si redevable (4) (il en a, dit-il, discuté avec Jules Renard), donne cette définition : « L'écrivain qui a une manière, c'est celui qui a acquis la certitude de réussir un certain nombre d'effets, et qui par là même s'est condamné à user d'effets limités et monotones (5). Car nous avons notre amour-propre, et notre paresse ; et nous nous laissons vite de chercher sans cesse autre chose, quand, avec tels mots,

(1) Il nous paraît intéressant de citer sur le style de J. RENARD cette appréciation de son ami Tristan Bernard : « Quel magnifique métier que le sien, qui exigeait tant de sagesse et tant de liberté, tant de prudence et tant d'audace. De tels écrivains suivent une route non tracée, où les ivrognes sans continence se cassent la figure et où les gens trop sobres ne vont pas très loin. » (*Le Journal* de J. RENARD, dans *Marianne*, du 6 nov. 1935.)

(2) C'est d'ailleurs de la partie la plus artificielle et la plus précieuse, de l'œuvre de J. RENARD, les *Hist. nat.*, que les imitateurs s'inspirent le plus souvent.

(3) Voir L. GUICHARD, *ibid.*, p. 551 à 553, la liste des pastiches qui ont été faits de J. RENARD. Aucun ne nous paraît digne d'intérêt. Le meilleur, *Eloi sur la Sellette* de PAUL REBOUX et CHARLES MULLER (*A la manière de... Bernard Grasset*, éd.), s'il raille le travail de J. RENARD aboutissant à la brièveté, ne semble avoir de valeur que par la plaisanterie scatologique. Et l'on est vexé d'avoir lu les pauvretés des autres !

(4) LÉON BLUM, *M. Jules Renard*, dans *Mercure de France*, juillet 1895.

(5) Ainsi s'explique la constatation, citée plus haut, de M. F. BOILLLOT sur le style du *Journal*.

telles combinaisons de syntaxe, nous avons la sécurité d'un résultat heureux et prévu. » Jules Renard n'a rien dit d'autre quand il écrivait : « Si on reconnaît « mon style », c'est parce que je fais toujours la même chose, hélas (1) ! »

Les quelques premiers chapitres des *Cloportes* mis à part, il n'y a aucun changement dans le style : J. Renard s'est très tôt condamné, selon l'expression de Léon Blum, à user d'effets limités. Nous trouvons chez lui une langue et un style simple et sobre, avec, en relief, des images d'une abondance et d'une nature toutes particulières. Mais lui-même s'est servi d'une image plus exacte et plus jolie : « Des phrases courtes et claires, et un peu plates, avec, çà et là, une autre phrase qui se dresse comme une fleur éclatante au milieu d'herbes d'une pâle verdure (2). » Si nous osons la reprendre et la développer, nous ajouterions ceci : nous pensons cependant qu'il y a eu une saison : dans le semis des images au début, l'horticulteur a dû éclaircir et sarcler ; les plantes ont poussé, vigoureuses et belles ; et, selon une expression familiale de la campagne « elles ont bien donné » ; mais, la saison passée, quelques pieds plus tardifs ont encore produit de belles fleurs.

Mais Jules Renard lui-même (le *hélas* ! l'atteste) n'a-

(1) *J.*, p. 99, 3 août 1891. Il y a eu cependant dans l'œuvre de Renard un « faux départ » (L. GUICHARD, *ibid.*, p. 17-37). Les premiers chapitres, écrits, nous l'avons vu (p. 11) dans les premières années de sa vie d'homme de lettres — et J. R. ne consentit jamais à publier ce roman — contiennent en effet trop de mauvaises herbes : des gaucheries, des longueurs et des lourdeurs, des comparaisons trop artificielles, des invraisemblances. *Crime de Village* est sans doute aussi de la même époque, et malgré les efforts que l'on sent, participe des mêmes défauts que les *Cloportes*. Par rapport au Jules Renard des années suivantes, ces deux œuvres pèchent plutôt par leur caractère romanesque légèrement même roman-feuilleton ; on y devine davantage l'imitateur de Maupassant ou des Goncourt que l'interprète subtil, qu'il sera plus tard, de la simple vérité. Du point de vue du style — et dans *Crime de Village* notamment — apparaissent déjà certains tours, certains procédés encore embroussaillés, mais qui, élagués, feront la valeur des œuvres suivantes. Dès 1890, *Sourires pincés* est dans la bonne manière de l'auteur.

(2) *J.*, p. 391, 26 fév. 1897.

t-il pas regretté cette impuissance à varier les effets ? Léon Blum répond à ce regret : « Mais, si l'on veut y réfléchir, c'est pourtant la plus heureuse fortune qui puisse advenir à un écrivain honnête (1). » C'est notre avis. Et sans entrer ici dans la discussion de cette question de littérature, constatons qu'on évite ainsi la dispersion possible du talent ; on gagne surtout de connaître à fond son finage, et d'y être le maître.

Ce n'est pas que nous prétendions présenter Jules Renard comme un modèle de l'art d'écrire. Certains le jugeront, et les exemples ne manqueront pas, ou trop crispé, ou trop précieux. Sa prose n'est pas non plus une prose *exacte*, où seule est recherchée la coïncidence entre l'énoncé et l'idée, où le mot n'opère que comme signe, et la phrase que comme groupe de signes. Il y a, dit Lanson (2), « la bonne prose et la belle prose ; il y a l'écrivain qui sait s'expliquer et l'artiste qui peut créer une forme ».

La prose de Jules Renard est-elle de la *bonne* prose ou de la *belle* prose ? La démarcation est délicate à assurer. Si l'idéal de l'écrivain est de réaliser un dosage de ces deux proses, la formule que nous citons plus haut du *Journal* de Jules Renard peut être comparée aussi avec la conclusion à laquelle arrive M. Marouzeau à la fin de son *Traité de stylistique* : « L'écrivain qui réalise la sobriété et la simplicité d'expression, relevée juste dans la mesure où il convient par des procédés appropriés, celui dont l'énoncé comporte une sorte de fond de grisaille sur lequel se détache en relief ce qui vaut par le mérite de la pensée ou de l'expression, est peut-être bien, si l'on osait tenter une esthétique du style, le plus proche d'en réaliser l'idéal (3). »

C'est aussi à la première lecture de Jules Renard la caractéristique de son style. Enlevant à ces définitions

(1) Article cité.

(2) G. LANSON, *L'art de la prose*, — chap. 1 (p. 16) : « Y a-t-il un art de la prose ? »

(3) MAROUZEAU, *Traité de stylistique appliquée au latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. 309.

leur caractère de généralité, nous voudrions cependant caractériser l'ensemble des procédés que Jules Renard a mis en œuvre pour atteindre à cet idéal ; pouvons-nous mieux faire que reprendre ces lignes mêmes de Jules Renard ?

« J'insiste ici sur les vingt-cinq lignes que vous avez écrites de ma manière. Elles me paraissent dignes du nom de record. Quelle précieuse brochure on ferait avec la collaboration de *bons* écrivains en les priant d'expliquer aussi clairement qu'ils les voient, leurs *petites méthodes*. Si par flatterie, on me demandait la mienne, je renverrais à votre article, et je vous emprunterais ce titre : *l'Amour de la Décomposition* (1) ».

On voit l'intérêt de cette sorte de conversation entre Léon Blum et Jules Renard, le poids de cette interview si chaleureusement approuvée. Quelles sont donc, selon Léon Blum, les « petites méthodes » de Jules Renard ?

D'abord **l'amour de l'analyse de la décomposition** : Jules Renard présente les sentiments, les mouvements, les expressions en les dépliant, « comme on ouvre un paquet fragile et bien ficelé », au ralenti ; « il grossit non parce qu'il exagère, mais parce qu'il distingue ». A ce procédé de vision correspond une forme adéquate : des phrases courtes où tout l'effort du sens est porté sur le verbe, et des phrases séparées, ponctuées, « qui ne se déduisent pas, mais se succèdent ».

— C'est ensuite **une « dépense effrénée », « un luxe inouï » d'images** d'une justesse « déconcertante » et d'une rapidité digne des meilleurs lyriques ; car il y a aussi chez lui la faculté poétique de mêler sans confusion plusieurs images et le goût de la composition poétique.

En pénétrant plus avant la technique de notre auteur, nous reviendrons souvent à cette analyse et c'est par elle que nous serons guidé. Vocabulaire, matériel grammatical, construction de la phrase et de la page, emploi et valeur des images —, telles sont les parties que nous nous proposons maintenant d'étudier.

(1) *Cor.*, p. 141, lettre à Léon BLUM du 3 juillet 1895.

CHAPITRE III

LE VOCABULAIRE DE JULES RENARD

A. GÉNÉRALITÉS. — LANGUE ET STYLE

Traiter de la langue d'un auteur dans une étude stylistique complète, c'est être amené à préciser la distinction qu'il peut y avoir entre la *langue* et le *style*. Or « il n'est pas de termes qui... soient plus communément et plus indifféremment pris l'un pour l'autre » (1).

Le substantiel ouvrage de Bally (2) éclaire d'un jour singulier les rapports de la langue littéraire et du langage de tout le monde, de la langue considérée objectivement, avec les intentions esthétiques de ceux qui en usent. Mais quand il s'agit d'un auteur déterminé, le départ entre langue et style est, à dire vrai, difficile. La fréquence de l'emploi de la langue dans la vie courante, la banalité de l'énoncé ne permettent que de temps à autre seulement au sujet parlant d'imprimer à son expression une marque individuelle. Chez un auteur au contraire, tout fait de langue est en même temps fait de style, car toute expression employée par l'auteur, même si elle ne se détache en rien sur le fond commun, peut revêtir une valeur esthétique. L'auteur et le lecteur ne décident pas forcément de la même manière si, entre deux expressions possibles, il y a une différence de sens ou une différence de valeur. Peut-être, d'ailleurs, à vouloir marquer les limites, n'en arrive-

(1) J. MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, p. 2. JULES RENARD disant : « L'écrivain doit créer sa langue et ne pas se servir de celle du voisin » (*J.*, p. 753, 25 juin 1902), entend par langue ce que plus exactement il faudrait désigner par style.

(2) CH. BALLY, *Le langage et la vie*, E. Droz, 1935.

t-on plus qu'à jouer sur les mots, et à faire, d'une division subtile, une division fausse. Trouverons-nous dans la définition donnée par M. Marouzeau de quoi établir pour nous un critérium ? « Il semble que l'on puisse définir la langue comme la somme des moyens d'expressions dont nous disposons pour mettre en forme l'énoncé, le style comme l'aspect et la qualité qui résultent du choix entre ces moyens d'expression ». Et plus loin, rapprochant diverses définitions : « par le mot style, nous entendons la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue » (L. Spitzer) ; laquelle mise en œuvre « comporte une préférence donnée à tels ou tels moyens d'expression » (G. von der Gabelentz) (1).

Partant de là, nous présentons ainsi notre point de vue en ce qui concerne Jules Renard. Etudier le style d'un auteur, c'est faire d'abord la psychologie de cet auteur, c'est aller en ce qui le concerne, de la pensée à l'expression. Nous nous sommes efforcé de découvrir jusqu'ici les intentions de l'auteur ; maintenant nous allons étudier *l'expression*. Nous le ferons en suivant les divisions traditionnelles de la grammaire : lexicographie, morphologie, structure de l'énoncé. Et déjà nous apercevons ce que doit être l'ampleur de chacun de ces chapitres. C'est avec la structure de l'énoncé (composition de la proposition, agencement des phrases, procédés d'intensification) que la moisson sera plus grande, et plus riches nos conclusions.

Cela va de soi. Le critère que nous nous sommes fixé a été de relever à la lecture attentive de l'auteur ce qui nous a frappé en quelque façon que ce soit. Or la période de production de Jules Renard s'étend en gros de 1890 à 1900 et 1908 (*Ragotte*). Si la langue d'un auteur des siècles précédents, est ce qui, ayant vieilli, est banal à l'époque, mais remarquable pour nous, la langue de Jules Renard, c'est la nôtre. Nos premiers chapitres (lexicographie, morphologie) seront donc forcément restreints.

Un mot donné cependant, considéré dans son accep-

(1) J. MAROUZEAU, *ouv. cité*, p. 2 et 3.

tion propre, ou dans sa valeur grammaticale est, à cause du choix que l'auteur en a fait, ou de la prédominance qu'il lui accorde, un élément d'appréciation du style. Ce sont donc d'abord tous les mots qui nous ont paru faire de l'effet que nous allons citer.

Il nous a semblé enfin qu'il fallait faire dans l'œuvre de Jules Renard une distinction entre l'écrivain de *Poil de Carotte*, des *Sourires pincés* et de *l'Ecornifleur*, où dominent l'analyse de lui-même et le souci du littéraire, et l'écrivain de la campagne, désireux de noter simplement et objectivement faits, gestes et paroles des gens communs de son petit village. Le vocabulaire n'est pas le même ici et là.

B. EXACTITUDE ET SIMPLICITÉ

Le vocabulaire de Jules Renard, il faut bien le dire, tente au fond assez peu le linguiste, car la simplicité surtout le caractérise. Et c'est une description négative qu'il conviendrait de faire : la langue de Jules Renard est si simple, au premier abord, qu'elle ne comporte ni mots recherchés, ni clichés, ni néologismes, ni archaïsmes. Il nous paraît cependant nécessaire de marquer cette simplicité. Parce qu'il recherche la vérité dans sa pensée, la clarté dans l'expression, Jules Renard, racontant la vie des petites gens, ou les destins médiocres, et décrivant le banal décor d'un va-et-vient quotidien, n'a pas besoin d'avoir à son service des termes riches, puissants ou colorés.

Un mot simple est d'abord pour lui un mot **concret**. Lui dont la tête est « peuplée de mots » (1), il aime le mot concret non pas seulement à cause de son adéquation au sujet qu'il traite, mais pour lui-même, comme un ouvrier connaît et apprécie la qualité de la matière qu'il emploie. « Caille, quel joli nom (2) !... Le tremble, quel joli nom

(1) *J.*, p. 514, 24 avril 1899.

(2) *J.*, p. 403, 22 mai 1897.

d'arbre (1) ! » Et sont « vilains » au contraire les mots « comme compétence et individu. (2) ».

Un mot simple est aussi pour lui un mot **précis**, et un mot **exact**. Nous le voyons ainsi d'accord avec les préceptes qu'il formulait dans le *Journal* ou la *Correspondance*. Car pour lui, tout mot doit marquer dans la phrase, aucun ne doit être là pour ne rien dire. A ne point galvauder d'ailleurs les mots les plus simples, on a l'avantage de leur laisser, dans toute sa force, leur sens propre. Chaque mot peut donc par lui-même être un *mot de valeur*. Souvent la plume hésite et trouve des synonymes, mais non le mot qu'il faut ; le bon écrivain les connaît. La langue parfois n'y peut aller : « Pauvre langue française, où le mot *tournure* s'applique également bien au derrière des femmes et à l'esprit des hommes (3) ! » Certains, par paresse, ajoutent à un mot un suffixe, ou un adjectif : « Comme *branchages*, mot invertébré, est moins lumineux que *branches* ! Et puis le mot *trouble* n'a pas besoin du mot sans saveur qu'est le mot *grand* (4). » D'autres cèdent à la facilité et aux accouplements spontanés : « Quand *améthyste* arrive, *topaze* n'est pas loin derrière. (5). » Il se moque enfin des mots faussement nobles qu'un vain pédantisme appelle : une missive (une lettre), notre courrier (le facteur), un potage (une soupe), des mortels (les hommes), l'astre nocturne (la lune) (6). De tout cela J. Renard ne fait pas usage (7).

(1) *J.*, p. 514, 24 avril 1899.

(2) *Vigne.*, p. 125.

(3) *Vigne.*, p. 110.

(4) *Cor.*, p. 268.

(5) *J.*, p. 732, 15 avril 1902.

(6) *Sour. p.*, p. 228.

(7) Nous avons relevé seulement deux expressions composées par apposition : dans l'*Ec.*, p. 17 : « la peinture-poésie et la poésie-peinture » ; et p. 47, « âme-miroir » ; encore s'agit-il là d'une expression qu'il prête à un personnage à ce moment-là quelque peu prétentieux et ridicule, ici, d'un terme sur lequel il hésite et qu'il reprendra une seconde fois (d'après les variantes) sous la forme « âme à glace réfléchissant... » Citons encore, comme brouillies, certains tics de vocabulaire, particuliers à tout auteur : par ex. l'emploi fréquent du verbe *piquer* (*Ec.*, p. 42, 171, et ailleurs) à la place de ses synonymes parfois

Mais chez lui, chaque mot est, sinon toujours le mot que l'on attend, du moins celui qu'à la réflexion l'on trouve le plus juste. Il ne saurait être question d'en dresser une liste quelconque, car il n'est pas de page qui n'en présente quelques exemples. Les mots sont employés avec soin selon la nuance à rendre. Que l'on voie par exemple : la démarche alourdie des bœufs qui *se meuvent* jusqu'au bord du chêne (1), la fierté du paon qui *gravit* les marches du perron (2), l'attitude de Philippe qui *donne* à l'auteur sa main à toucher (3).

Ainsi le vocabulaire de Jules Renard, d'une grande simplicité, est néanmoins d'une absolue justesse et d'une extrême finesse. Précis, exact, il est de plus **pittoresque** — non pas seulement, comme dans les exemples précédents par la substitution à une expression concrète d'une expression concrète d'un autre ordre, mais parce que le mot qu'il faut évoque dans notre esprit, avec son maximum de rendement, l'image de la réalité.

C. ÉLÉMENT D'INTENSIFICATION ET D'EXPRESSIVITÉ

En même temps que nous serions fondés à penser que, d'après une semblable conception, il ne saurait être besoin pour Jules Renard de procédés de renforcement, puisqu'il donne aux mots simples tout le sens dont ils peuvent être chargés, nous ne sommes pas étonnés d'avoir pu rassembler une liste assez importante de mots de valeur. Parce qu'il est — et nous ne pouvons assez le reconnaître — un auteur qui « écrit bien », parce qu'il est maître de sa langue et de sa syntaxe, maître aussi de la langue tout

attendus : ficher, enfoncer, introduire, — ou tels emplois grammaticaux comme « ceux qui avaient la tête *le plus dure* » (*Buc.*, p. 74)... ou l'expression familière « quelque chose de neuf » (*Rag.*, p. 93 et *passim*).

(1) *Hist. nat.*, p. 27.

(2) *Hist. nat.*, p. 12.

(3) *Vigne.*, p. 16, ex. cités, entre autres, par L. GUICHARD, *ibid.*, p. 308-309.

court, il apparaît au lecteur attentif qu'il franchit aisément le pas de la simplicité à la recherche. Souvent l'on achoppe à un terme qui surprend moins dans sa forme que dans son acception et l'on ne peut dire tout de même que Jules Renard écrit le langage de tout le monde.

a) Beaucoup de mots, simples et en tout cas parfaitement à leur place, évoquent une image qui les fait saillir ; nécessaire pour la clarté, le mot est en même temps utile pour l'image ;

b) Un certain nombre de vocables sont ensuite des mots *français*, mais dont le lecteur moyen vérifie le sens précis dans le dictionnaire ;

c) Certains termes d'usage courant perdent de leur « potentiel » — il faut donc les « recharger » ou les remplacer, enrichir ainsi ou renouveler le vocabulaire ;

d) L'auteur enfin attache un très grand intérêt à la qualité du mot pour n'être pas tenté d'user ici et là d'archaïsmes, de néologismes ou de vulgarismes.

Pour les mots de la première catégorie (a), qui présentent des nuances précises et vives, il serait difficile d'en présenter les listes : beaucoup d'ailleurs trouveront place dans l'important chapitre des images. Mais ce sont tous les autres mots que nous voulons maintenant relever.

Les mots français.

Si Jules Renard se sert de mots dont on ne peut dire que ceci, savoir qu'ils sont *français*, c'est d'abord précisément par leur complète propriété ; mais ils relèvent de notre étude, puisque nous nous sommes placé, l'entreprenant, au point de vue purement stylistique : l'effet que Jules Renard a voulu produire est de montrer qu'il connaît le mot propre (même s'il n'est jamais entendu de la bouche des gens de la campagne) ; et le lecteur, d'autre part, est heureusement frappé de retrouver le mot scientifique ou spécial qu'il avait oublié, parfois aussi de l'apprendre. Ils concernent :

Les plantes et les insectes.

ARISTOLOCHE : « les *aristoloches* grimpantes » (*P. de C.*, p. 133).

BALLE : « au milieu d'un nuage de poussière et de *balle* d'avoine » (*Buc.*, p. 78). — les petites enveloppes florales qui restent après le battage de l'avoine. (*D. G.*).

CENELLE : « baie rouge de l'aubépine » (*Rag.*, p. 181 ; *P. de C.*, p. 102 ; *Clop.*, p. 124) et par extension : *cenelliers* (*Clop.*, p. 180).

CÉTOINE : variété de coléoptère (*Clop.*, p. 163).

GLUI : une toiture de *glui*, de grosse paille de seigle » (*Vigne.*, p. 24 ; *Ec.*, p. 60).

GROSEILLE A MAQUEREAU : « une groseille à *maquereau* » (*Hist. nat.*, p. 30) — grosse espèce de groseille, employée autrefois comme condiment du maquereau (*D. G.*).

PASSE-ROSE : nom de la rose trémière (*Clop.*, p. 180).

PRUNELLIÈRES : « noués comme des morceaux de *prunellières* » (*Clop.*, p. 28) — fém. plur. de prunellier : le nom du prunier épineux.

TREMBLETTE : « une graminée si grêle que ses petites fleurs tremblent toujours » ; vulgairement des « puces » — elle se conserve tout l'hiver (*Vigne.*, p. 36).

La chasse et la pêche (1).

BOURRIR ET CACABER : « bourrir » se dit du bruit des ailes quand la perdrix, à l'approche du chasseur, prend son vol ; « cacaber » se dit du cri de la perdrix à ce moment (*Ccq.*, p. 56). — « M. Sud, ajoute Jules Renard, avait trouvé dans un livre de chasse et retenu ces deux termes d'une sonorité étrange ».

CLAIE : variété de nasse (*Ec.*, p. 175).

CRAVATES : terme de braconnage : Merlin apporte à l'auteur deux collets et lui dit que l'année dernière il a ainsi détruit plus de vingt *cravates* (*Rag.*, p. 139).

MANNES : les paniers dans les barques de pêche (*Ec.*, p. 138).

MOTTER (se) : chasse aux alouettes ; chassées, elles s'abattent et se *mottent* entre deux taupinières (*Ccq.*, p. 58).

PÉCHETTES : « petit filet rond pour prendre les écrevisses » (*P. de C.*, p. 91). — Cité par *L.*

PIETER : chasse aux perdrix ; les perdrix *piètent* (*Buc.*, p. 39 ; *Hist. nat.*, p. 42, 70), c'est-à-dire qu'elles vont sur leurs pieds, et courent, par ruse, au lieu de voler.

RAPPELER (se) et REMISER (se) : les perdrix, hors de danger, se *remisent* (*Coq.*, p. 57), et le soir venu, se *rappellent* aux creux des sillons (*Hist. nat.*, p. 4)

(1) Nous emploierons dans les pages concernant le vocabulaire les abréviations suivantes : *L.* : LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*.

Les cris des bêtes (1).

CACABER : voir plus haut.

CACARDER : pour les oies (*Hist. nat.*, p. 65).

CLAPIR : pour les lapins : « les lapins continuaient, frénétiques, de *clapir* d'amour » (*Coq.*, p. 105).

CROULER : « s'il y avait des bécasses, elles devraient *croûler* » (*Clop.*, p. 156), c'est à dire faire *croue* ! ; — et par extension la *croûle* (*Hist. nat.*, p. 73), c'est-à-dire l'affût, au pied d'un arbre, des bécasses qui, « par les soirées tièdes vont faire l'amour et s'annoncent par : *pitt ! croue* (2).

GLOUGLOUTER (*Hist. nat.*, p. 9), ou GLOUGLOTER. (*Vigne.*, p. 158) : pour les dindes.

GRÉSILLER : bruit de la libellule quand elle vole : « elle *grésille*, comme si elle volait à l'électricité » (*Hist. nat.*, p. 45) (3).

GRISOLLER : (un seul l, D. G.) pour les alouettes (*Coq.*, p. 57).

TIRELIRER : « des alouettes *tireliraient dans tous les sens* » (*Coq.*, p. 57) — non cité dans *L.* ; mais dans *Lar.*, avec un ex. de Du Bartas ; A. Dauzat donne le nom *tireli(s)*.

Les travaux du soir à la veillée.

ECALER : les noix (*Rag.*, p. 181) : « enlever l'enveloppe de la coquille ».

ROUIR : le chanvre macéré dans l'eau avant d'être travaillé (*Crime*, p. 101).

TEILLER (*L. tiller*) ; les paysans *teillent* le chanvre, dans le silence ou en se racontant des histoires (*Crime*, p. 98. — *Coq.*, p. 89) : ils séparent la partie filamenteuse (ou *Teille*, *Coq.*, p. 87) de l'écorce du chanvre dont l'ensemble forme la *Filasse* (*Crime*, p. 101), en brisant la *Chenevotte* (même page), qui en est la partie ligneuse.

— D. G. : DARMESTETER, HATZFELD et THOMAS, *Dictionnaire général de la langue française*, Delagrave 1932, 9^e éd. — Acad. : *Dictionnaire de l'Académie*. — O. Bloch : OSCAR BLOCH : *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Les Presses universitaires, 1932. — Lar. : Larousse du XIX^e siècle. — A. Dauzat : A. DAUZAT, *Dictionnaire étymologique*, Larousse, 1938.

(1) L'indication des cris de différents animaux est assez souvent onomatopéique, et, en tant que cris, ils ne sont pas particulièrement remarquables, cf. *crrr ! crrr !* (pour la tourterelle, *Clop.*, p. 191) ; *pît ! crrroue ! pît ! crrroue* (pour les bécasses, *Clop.*, p. 157). Ce sont les verbes correspondants qui prennent évidemment une valeur technique.

(2) Voir L. GUICHARD, *ibid.*, p. 410, qui corrige le texte de l'éd. Bernouard (le quart d'heure de la *croûle*, au lieu de la *croûte* ! !) et explique ce verbe.

(3) L. GUICHARD, *ibid.*, p. 303, indique que A. Bonnard et Colette ont repris ce verbe.

Des objets disparus de l'usage.

BOBÈCHE : « déjà la flamme de la bougie chauffe la *bobèche* » (*La Maît.*, p. 34) « disque de chandelier ».

CHOUBERSKI : « il prend le *chouberski* par l'oreille, le passe dans la salle à manger » (*Sour. p.*, p. 236) — sorte de petit poêle portatif, de réchaud — non cité *L.* et *D. G.* Vu dans le *Larousse médical illustré* (p. 102) et lu encore dans un article de P. Bost, dans *Marianne* du 4 sept. 1935.

FUMIVORE : « les yeux au *fumivore* de la lampe » (*Ec.*, p. 35) — « petit appareil qui absorbe la fumée de la lampe à pétrole ». Dès le *xvii^e* s. — *Acad.* 1878.

Des mots divers.

BALISE : « Il dépassait les bouées, les *balises* » (*Ec.*, p. 57-175) — terme de marine.

CORBILLON : « Et après, qu'y mettez-vous ? — C'est le *corbillon* ! J'y mettrai un peu des Goncourt... » (*Ec.*, p. 126). — allusion au jeu du corbillon où l'on doit répondre par un mot en *cn* à la demande : Que met-on dans mon corbillon ?

DAMASQUINURES : « ces *damasquinures* si riches » sur la crosse d'un fusil (*Coq.*, p. 58) — « incrustations de métal ». — dérivé, depuis le *xvii^e* siècle (*O. Bloch.*)

COSSER : les béliers se heurtant souvent de la corne, *cossent* (*Ec.*, p. 150) — déjà chez Ronsard.

AU DÉFAUT DE : à propos du soldat Licoche, « de garde... le sabre au *défaut* de l'épaule » (*Coq.*, p. 13).

FAÏTIÈRES : « les granges se bourrent jusqu'aux tuiles *faïtières* » (*Hist. nat.*, p. 27).

FILOSELLE : « des gants de *filoselle* blanche » (*P. de C.*, p. 36) : « bourre de soie, rebut des cocons dévidés » (*D. G.*).

GAUDRIOLE : propos libres : « Je ne me sens pas en train pour faire le malin et je retiens ma *gaudriole* » (*Ec.*, p. 73, et encore *La Maît.*, p. 51) (1781, *A. Dauzat*).

GORGE : « il le (le verrou) pousse bruyamment jusqu'au fond de la gorge » (*P. de C.*, p. 12) « l'ouverture de la gâche ».

LITHOPHANIES : « elle charge les siens (ses abat-jour) de *lithophanies* » (*Vigne.*, p. 58). — plaques de porcelaine avec dessins ornements.

PELLES : « la rivière... se brisait contre les *pelles* du pont fragile » (*Crime*, p. 135), « planches mobiles qui permettent de retenir l'eau ».

SÉTON : « (le vétérinaire) lui mettra un *séton* » (*La Maît.*, p. 100). — Terme médical : « mèche de coton qu'on passe à travers la peau pour entretenir un exutoire » (*D. G.*).

TRAYONS : bout du pis de la vache (*Hist. nat.*, p. 20).

TRIPOLI (du) : « Honorine frottait ses chandeliers avec un linge trempé dans du *tripoli* délayé » (*Clop.*, p. 42). — Terre siliceuse, d'un jaune rougeâtre, servant à polir les glaces, les métaux (*D. G.*) — De Tripoli (Barbarie).

Rajeunissement ou enrichissement du vocabulaire.

Un mot a, ici et là, une valeur propre à quoi, par l'habitude de lui voir un autre emploi, nous ne pensions plus, et que Jules Renard lui restitue. Un autre doit être interprété dans toute la rigueur de son suffixe ou avec la nuance de son préfixe. Celui-ci qui d'ordinaire s'applique à une personne, ici s'applique à une chose ; celui-là est détourné de son domaine lexicologique et fait une brève image ; d'autres enfin que nous ne voyons pas souvent s'offrent à nous et semblent à la réflexion on ne peut plus adéquats. De tous ces mots voici une liste que nous pensons à peu près complète, en ce qui concerne les ouvrages de Jules Renard que nous avons étudiés.

Noms.

ACCOURCISSEMENT : « déjà l'*accourcissement* du jour commençait » (*Coq.*, p. 82) — dérivé de « accourir » peu usité, le plus souvent avec « jour » comme déterminatif.

BÉJAUNE : « vous me traiteriez de *béjaune* » (*Ec.*, p. 79). — pour bec-jaune, « jeune niais » — tend à disparaître.

BOUCHON : « le canard... buta en plein un *bouchon* épineux » (*Coq.*, p. 81). — Sens précis du mot : « un petit bouquet, faisceau de branches. »

CLAPOTAGE : « un *clapotage* de petits cris » (*Crime*, p. 165) — peu usité, à côté de clapotis.

CLOPORTES : n. m. « petit crustacé à grand nombre de pattes qui vit dans les lieux sombres et humides ». Composé de l'ancien impératif de clore (clo) et de porte, dit ainsi parce que ce crustacé se replie sur lui-même au moindre contact (*O. Bloch*). C'est dans ce sens que le prend J. Renard : « c'était bien une vie de *cloportes*, de calfeutrés » (*Clop.*, p. 59). — Jules Renard lui donne d'autre part une grande importance (titre du roman) en l'appliquant par comparaison à la famille des Lérin.

COLIQUE : « de quel ventre est-elle tombée, cette *colique* ? » (*Hist. nat.*, p. 37). — Au sens de « résultat de la colique », emploi particulier.

COLLOQUE : « il devait accepter le *colloque* » (*Clop.*, p. 123). — Vieilli au sens de dialogue ordinaire et par ironie.

CONTOURNEMENT : « avec un *contournement* de cou qui me fait mal » (*Ec.*, p. 70). — Composé en usage au xvi^e s. — Marqué d'une croix par L.

ECOLE : faire de la *haute école* (*Vigne.*, p. 129). — Terme de manège pris au sens figuré.

EFFILOCHE : « Ils se frottent les yeux en écartant des *effiloches* de brumes » (*Coq.*, p. 45). — Terme technique au figuré : « soies légères ».

EFFLUVE : sens propre au singulier : « (les lapins) exhالèrent un *effluve* chaud et doux » (*Coq.*, p. 101).

EPIS (de cheveux) : « le bonnet qui glisse sur les *épis* » (*Rag.*, p. 96). — Sens précis par analogie avec la disposition en forme d'épi.

EXUDATION : « ils s'entendaient par une sorte d'*exsudation* de leurs pensées » (*Clop.*, p. 134).

ÉVÉNEMENT (faire) : « or cette fois, M^{me} Lepic fait *événement* » (*P. de C.*, p. 33).

FEUILLETTE : « Il monte sur le grenier où est la *feuillette* et boit à même la cannelle » (*Rag.*, p. 136). — Pièce de vin d'usage courant.

HAPPEMENTS : ... « échappaient aux *happements* de la gueule » (*Coq.*, p. 60) — Nom d'action dès 1611 — mais peu en usage.

LAVEMENT : « le *lavement* du linge des autres » (*Rag.*, p. 24). — Sens propre, au lieu de lavage — semble de formation populaire — 12^e s. au sens d'action de laver — sens médical 16^e s. (*O. Bloch*).

LIBERTINAGE : « c'est presque du *libertinage* » (*Rag.*, p. 14). — Mot vieilli qui a repris de la vie au sens de « dérèglement dans les mœurs ».

MORBIDESSE : « dans l'air moite, empli de *morbidesse* » (*Crime*, p. 129). — « une châtelaine... d'une *morbidesse* dolente (*Crime*, p. 142). — Le mot, de l'italien *morbidezza* (au 17^e s. sous cette forme même) est un mot d'emploi courant dans le langage des arts plastiques (« délicat, souple »), J. Renard l'a employé, ici, avec le sens de « état maladif » dérivé de morbide, là, dans le sens figuré de « douleur alanguie » découlant de l'état morbide.

PINÇON : « les mains plaquées sur ses fesses, pour parer le *pinçon* » (*Sour. p.*, p. 181). — Peu employé au sens, non de « marque », mais d'action de pincer.

TAPAGEURS : « les lapins, coiffés en *tapageurs*, les oreilles sur l'oreille » (*Sour. p.*, p. 178). — Le mot signifie : celui qui fait du tapage ; puis au figuré, on dit d'une toilette qu'elle est tapageuse, quand elle est caractéristique et voyante. La « coiffure » des lapins est originale et d'apparence négligée, cf. l'apposition explicative : les oreilles sur l'oreille.

TÉLÉGRAPHIE : « il faut qu'elle (la femme) me promette la réussite par une *télégraphie* nette » (*Ec.*, p. 39).

VERDURE : (à propos de la pâleur d'un personnage) « c'était plutôt une *verdure* » (*Lant. s.*, p. 67). — Au sens de couleur verte. Acception très rare. Le *D. G.* ne la cite pas ; *L.* donne un exemple de M^{me} de Sévigné.

VIDURE : « il réunit les *vidures* pour le chat » (*P. de C.*, p. 119). — Ce que Poil de Carotte enlève des poissons qu'il vide. Rare. — Le *D. G.* ne le cite pas.

VOLTE : « Il fit une *volte* brusque » (*Coq.*, p. 102). — et VIREVOLTE : « imprimant à son bras un grand mouvement de *virevolte* » (*Coq.*, p. 82). — Termes techniques (langage du manège).

Adjectifs.

AFFRIANDÉ : « ses lèvres (de la vache) *affriandées*, d'où pendent un fil d'eau et un brin d'herbe » (*Hist. nat.*, p. 21). — Valeur absolue, à côté de « friande » pour marquer un état continu.

APERCEVABLE : « leur col de chemise, *apercevable* le dernier » (*Clop.*, p. 134). — Cf. encore *Crime*, p. 107 — « qui peut être aperçu » admis *Acad.* 1740.

APPRIVOISÉ : « ... non par peur de se tromper de chemin, car elle est *apprivoisée* » (*Coq.*, p. 97). — Peu employé en ce sens de « familiarisée ».

COMMUNICABLE : « par crainte de feu *communicable* » (*Coq.*, p. 109). — Valeur pleine du suffixe. Peu employé.

CRISSANTES : « les dents *crissantes*, il avale ». (*P. de C.*, p. 39). — Produire un son aigre, en parlant des dents qui glissent les unes sur les autres. (*L.*) ; onomatopée.

DÉ : le préfixe *dé* sert commodément à préciser une nuance : cf.

— DÉPAREILLÉ : « castor (un bœuf), *dépareillé* arrête ses mâchoires » (*Hist. nat.*, p. 24). — « Séparé de celui avec qui il a coutume de faire la paire. »

— DÉSOCUPÉS : « ils restent là... un instant *désoccupés* » (*Vigne.*, p. 36). — Vieilli.

DISTINGUÉE : « attendait que l'un d'eux (des nuages) prît une forme « *distinguée* » (*Coq.*, p. 28). — « distincte » — rare en ce sens, mais très normal « que l'on distingue (des autres) ».

ECHINANT : « elle avait tout supporté, le travail *échinant* » (*Vigne.*, p. 67). — Vieux mot familier « travail qui rompt l'échine », comme le montre l'attitude courbée de la vieille journalière. De quelque usage encore sous la forme pronominale.

GRAVELEUX : « dont le climat *graveleux* lui écorcha la paume des mains » (*Clop.*, p. 162). — Dérivé à sens propre « qui contient du gravier ». — Déjà 14^e S. Peu en usage, sauf dans le langage médical ou figuré.

HAUTEMENT : « et... *hautement* il répéta » (*Clop.*, p. 126). — Sens premier et classique de « à haute voix ».

IMMESURABLE : « d'une importance *immesurable* » (*Coq.*, p. 156) ; (aussi *Clop.*, p. 121), formé par composition sur mesurable. — Non cité par le D. G. — Ex. de Voltaire dans *L.*

INESPÉRÉE : « Quand une facture *inespérée*... se présentait à la maison » (*Clop.*, p. 81). — Peu employé avec le sens de « inattendu ».

INNOMMABLE : « une belle et *innommable* actrice de l'Odéon » — (*Ec.*, p. 32). — Dès le xvi^e s. (*O. Bloch*) — cité par *L.*, au sens propre, et spirituel, de : « qui ne peut être nommée. »

MÉPHITIQUE : « que des vapeurs *méphitiques* ont engourdi » (*Ec.*, p. 19) — terme didact. et rare « exhalaison pestilentielle » — Dès Rabelais (*O. Bloch*).

OPINIATRÉ : « *opiniatré* même contre son ventre » (*Sour. p.*, p. 242). — Verbe vieilli — valeur pronominale assez rare.

SUPRÊME : « c'était la troisième — La *suprême* ! » (*Coq.*, p. 116). — Assez rare avec l'idée de superlatif dans la qualité et dans le temps — cf. encore : « Une *suprême* rose se déshabille et meurt » (*Rag.*, p. 181) et « des moulinets *suprêmes* », avec un sabre (*Coq.*, p. 13).

TITILLÉES : « La soie (des bas), toutes ses mailles *titillées* » (*Coq.*, p. 63). — Ici rapporté à un nom de chose — rare avant le xviii^e s.

VERMILLONNÉ : « le vieux *vermillonné* » (*Sour. p.*, p. 241). — « rouge de colère ». Terme technique employé plaisamment.

VIEILLARDE : « on entend la femme, une *vieillard*e » (*l'Œil c.*, p. 79). — Très peu usité au féminin. *L.* le signale seulement comme employé avec nuance de « mépris dans le style moqueur ».

VOLUBILE : terme précis de la botanique, avec sens étymologique : « La clématite... descend par flots... *volubile*... » (*P. de C.*, p. 102).

Verbes.

AGRIFFER (s') : « (Nanette) *s'agrippe* des pieds au pont qui tremble » (*Buc.*, p. 30). — Peu usité à côté de « s'agripper », mais plus imagé.

CERCLER : « (Poil de Carotte) *cercle* le chat de ses bras » (*P. de C.*, p. 90). — Mot technique détourné de son sens, pour traduire l'énergie que déploie alors Poil de Carotte.

CORDELER (se) : « ses doigts (de pied) se *cordellent* » (*P. de C.*, p. 114). — Vieilli et peu usité — sens imagé de : se tordent, de fatigue, en forme de corde.

CRIBLER : « la pluie *crible* les carreaux » (*P. de C.*, p. 16).

CRISTALLISER : « quand tu dissèques, analyses, *cristallises* ». (*Vigne.*, p. 1930) — sens de « condenser », au figuré ; le mot prend encore de l'importance et de la force par sa place dans l'énumération.

CROQUER : « un haricot qui *croque* sous la dent » (*P. de C.*, p. 97). — Emploi du verbe intr. avec le sens de « faire du bruit sous la dent qui broie », onomatopée à côté du verbe craquer, employé d'ailleurs, même ligne, par J. Renard : (suite) « craque comme un grain de plomb dans une aile de perdrix ».

DÉGRINGOLER : « le foin... pressé contre les poutres... *dégringolait*... en escaliers irréguliers ». (*Clop.*, p. 101). — Dès le ^{xviii}e s. (*O. Bloch*). (encore *Buc.*, p. 168).

ÉCLATER : « tout battant neuf, il (le coq) *éclate* en plein soleil » (*Hist. nat.*, p. 6) ; « qu'ils (les pigeons) *éclatent* au soleil » (*Hist. nat.*, p. 11). — Employé absolument au sens classique de « frapper par intensité de lumière ». — Dérivé par métaphore de éclater « jaillir en éclats ».

ENTRER : « M^{me} Lepic lui *entre* deux ongles... dans le plus gras d'une fesse » (*Sour. p.*, p. 181). — Emploi peu fréquent avec un nom de personne comme sujet.

EXTIRPER : « dont il faut *extirper* l'éloge » (*Vigne.*, p. 129). — Sens propre appliqué à une personne, valeur familière en même temps.

FOUAILLER : « il *fouaille* de bons coups » (*Buc.*, p. 21). — Ici absolument : « donner des coups de fouet en l'air pour faire claquer le fouet ».

FOUR : « il charcute, *fouit* la chair » (*P. de C.*, p. 120). — « Creuser et explorer » moins fréquent que son contraire enfouir.

LAMINER : « *laminé* par l'âge, il se ratatine pudiquement » (*Ec.*, p. 117). — Sens imagé d'un verbe technique (employé dès 1596 ; *O. Bloch*).

MOLLIR : « le canard *mollissait* » (*Buc.*, p. 12). — Sens précis « devenir mou », vivant dans ce sens subjectif.

MOURIR (se) : « La dinde finissait de *se mourir* » (*Vigne.*, p. 158), — avec le sens non inchoatif, mais duratif.

PAILLETER : « d'avoir regardé... *pailleter* des goujons gris » (*Crime*, p. 155). — « les poissons ... *paillètent* » (*Sour. p.*, p. 196). — Verbe actif peu usité très pittoresque.

PIGEONNER : « elle suçait l'os de poulet du bout des lèvres, *en pigeonnant* » (*Clop.*, p. 85). — Peu usité, auj. technique ; sens ancien « plumer comme un pigeon » (*A. Dauzat*).

RAPER : « (ils) le *râpaient* avec la vigueur des grands jours d'astiquage » (*Coq.*, p. 105). — Au sens de frotter énergiquement sans l'idée d'usure.

RASER (se) : « Poil de Carotte *se rase*, les jambes ployées » (*P. de C.*, p. 143). — Peu fréquent (le plus souvent pour les animaux) avec la forme pronominale, au sens de « se mettre au ras du sol ».

RÉDUIRE : « prenant d'autorité ma place, *me réduisant* à la sienne

(*Hist. nat.*, p. 29) — à la fois le sens un peu vieilli de « ramener » (en face de séduire) en même temps que le sens de « contraindre ».

ROMPRE : « Le chien para en *rompant* » (*Coq.*, p. 81). — Terme d'escrime.

TREILLISSER : « les sabots des bêtes... ont *treillissé* le sol de la cour » (*Coq.*, p. 85). — Terme technique détourné de son emploi habituel.

L'intérêt de la liste précédente est double : c'est chaque fois par souci de précision que Jules Renard a fait choix de ces termes, mais il sait en même temps, dans un vocabulaire simple et dont la force s'use, apporter un peu de fraîcheur et de vigueur.

Les archaïsmes, les néologismes, les vulgarismes concourent aussi à ranimer l'attention du lecteur.

Les archaïsmes.

ABIMER (s') : « touté la caserne s'*abîmant* dans une catastrophe » (*Coq.*, p. 95). — sens propre (XVII^e s.) de « s'écrouler dans un abîme ».

BLUETTE : « d'une pipe... une *bluette* de flamme s'échappe » (*Coq.*, p. 129). — Au sens de « petite étincelle » ; de l'ancien fr. *belue* (cf. *berlue*) ; exemples du XVI^e s. seulement.

BOUFFER : « ça m'amuse de *bouffer* dedans » (dans une trompette) (*Sour. p.*, p. 180). — « Souffler en gonflant les joues » ; dès le XII^e s. (*O. Bloch*). Verbe populaire d'autre part, employé absolument.

BRAN : « du *bran* de scie se collait à son visage » (*Coq.*, p. 107), (encore *Hist. nat.*, p. 40), à propos du grillon — proprement du « son ». Retranché de la dernière éd. du dictionnaire de l'Académie (8^e éd.).

COL : vieilli pour « cou », sans raison d'euphonie (*D. G.*). — J. Renard l'emploie de préférence à cou : « si le pigeon... rejetait le *col* en arrière (*Rag.*, p. 114). — « Que leur *col* fugitif (des pigeons)... (*Hist. nat.*, p. 12). — « (le cygne) plonge tout à coup son *col* vêtu de neige » (*Hist. nat.*, p. 13).

COQUECIGRUES : *n. f.*, titre d'un recueil de nouvelles. Resté très obscur (*O. Bloch*) ; croisement probable entre coq-grue et ciguë (*A. Dauzat*). Acad. 1762 écrit *coquesigrue* ; M^{me} de Sévigné et Voltaire *coxigrue*. Employé souvent par Rabelais. A le sens d'animal chimérique, puis de balivernes, de contes en l'air. C'est en ce sens que Renard a repris ce mot grave et fantaisiste à la fois.

COUVERTEMENT : « les jours avaient passé. Le plus *couvertement*

possible ». (*Clop.*, p. 137). — Opposé à ouvertement, « sans qu'on voie quelque chose » en parlant de la bonne enceinte.

CRAPAUDINE (à la) : « Il s'éloigne, les mains dans ses poches, à la crapaudine » (*P. de C.*, p. 109). — Vieux terme de cuisine (dérivé de crapaud) — manière d'accommoder un pigeon en l'aplatissant et en repliant les membres — par métaphore, ou parce que le pigeon fendu et retrouvé semble avoir la posture des forçats soumis au supplice de la « crapaudine » (Prosper Montagné *Chronique gourmande*).

ECORNIFLEUR : titre du roman. « Le renard » chez La Fontaine. (Est-ce jeu de mots ?). Il s'agit d'un honnête garçon d'écrivain qui *écornifle* dans une honnête famille bourgeoise ; écornifler, « rasfler à droite et à gauche » est lui-même un dérivé burlesque de écorner, peut-être d'après l'ancien verbe *nifler* « renifler ». (*O. Bloch*).

ECOUTEUX : « sur la défensive, *écouteux*, prêt à croiser la baïonnette » (*Coq.*, p. 101). « Ecouteur, qui écoute ».

GOGUENARDERIE : « avec un ton de *goguenarderie* » (*Clop.*, p. 204). — Dérivé de goguenard « moqueur ». Du XVII^e siècle ; aujourd'hui goguenardise.

GUIGNE : « se moquer comme d'une *guigne*, de l'an quarante... » (*Ec.*, p. 103). « Cerise de la forme du bigarreau. »

OUIR : « nous vous *ouïssons* » (*Ec.*, p. 35). — Par prétention.

PAGNOTE : adjectif « au fond il se sentait *pagnote* pour cet effort » (*Crime*, p. 155). — « Sans courage ». Aux XVII^e et XVIII^e siècles, appliqué au « mauvais soldat, lâche » ; ce mot qui a une origine historique (nom donné par moquerie à des soldats d'occasion qui se louaient pour un pain, italien *pagnotta* « petit pain »), semble avoir donné dans l'argot militaire « se pagnoter » (*O. Bloch*). — Retranché de *Acad.*, 8^e éd.

PIAFFE : « elle saute hors de sa cabine en faisant *piaffe* » (*Ec.*, p. 152). — C'est-à-dire en frappant du pied et relevant ensuite les jambes. Mot aujourd'hui inusité (d'abord sens de « embarras ») ; mais reste le dérivé « piaffer ».

RECOQUILLER : (des feuilles mortes) « que la chaleur *recoquille* » (*Buc.*, p. 80). — « Rebrousser en forme de coquilles ». Ce mot, très joli, a laissé la place à la forme « recroqueviller ».

SURET : « il a un petit goût *suret* » (*Buc.*, p. 17). — « Légèrement acide ».

VENT (REPRENDRE) : (il) « se contient, *reprend vent* et... » (*Buc.*, p. 65). — Au sens de reprendre haleine (1).

(1) Sans doute il n'y a pas, entre les listes précédentes et celle-ci, une étanchéité parfaite. Tel mot de la première liste, signalé comme vieilli, pourrait trouver place dans la dernière. Pour M. BALLY (*Traité de stylistique*, I, 2^e éd. § 95) un archaïsme, qui n'est pas nécessairement un mot, est « un fait de langage qui, pris isolément, n'est pas

Les néologismes.

Les néologismes ne sauraient être nombreux dans l'œuvre de Jules Renard : d'abord ils ne sont pas clairs pour tout le monde ; Jules Renard d'autre part, par goût d'écrivain, préfère les mots usuels : « Ecrire avec des mots recuits (1). » Nous n'avons relevé que les suivants. Certains, le plus souvent vocables savants, sont depuis peu dans la langue, et l'auteur s'en sert ou parce que, seuls, ils correspondent à un fait récent ou une conception nouvelle, ou parce qu'ils ont en eux une force qu'ils doivent précisément à leur nouveauté.

ANHÉLEUSE : « la respiration *anhéleuse* » (*Coq.*, p. 86), aussi (*Clop.*, p. 203). — Terme médical : « respiration fréquente et laborieuse ».

BUTORDERIE : « je paie ma *butorderie* » (*Ec.*, p. 82). — « Action, parole de butor » *L.* cite un exemple de Voltaire.

ENVOLEMENT : « un *envolement* d'étincelles se perdit dans l'air ». (*Clop.*, p. 188). — 1874 (*O. Bloch*).

FLIRTAGE : titre de chapitre *Ec.*, p. 134 et ailleurs. Dérivé de flirter ; emprunté de l'anglais (1845, *O. Bloch*) ; *flirt* et *flirter* dans *Acad.*, 8^e éd., mais non *flirtage*. — Renard a employé ce mot, bien qu'il ait écrit dans *Le Pain de ménage* : « Oh ! flirter, ce mot-là m'énerve. Flirt ! Flirt ! c'est crispant comme une automobile sous pression. »

HYDROCÉPHALES : « les trois amis en descendirent des cannes *hydrocéphales* » (*Coq.*, p. 24). — Le nom, terme médical admis *Acad.*, 1762 ; mais l'adjectif est nouveau — par ironie : des cannes à tête énorme.

MACFARLANE : « les pingouins en *macfarlane* » (*Hist. nat.*, p. 47). — « Manteau sans manche avec des ouvertures pour passer les bras ». Du nom de l'inventeur ; 1859 (*O. Bloch*).

MONOCHROMES : « les champs *monochromes* » (en hiver) (*Clop.*, p. 124). — Mot de composition savante ; admis *Acad.*, 1835.

PALMER : « tandis que mes dents s'amuse d'un *palmer* » (*Ec.*, p. 40). — Sorte de biscuit ; du nom du manufacturier, un industriel

compris du sujet parlant et ne devient intelligible que par sa présence dans un groupe de mots ». Quelques-uns de notre liste (« prendre vent, à la crapaudine, faire piaffe, se moquer comme d'une guigne ») se rapportent bien à cette définition. Quant aux autres, ce sont pour nous des archaïsmes (*col* excepté, qui est un archaïsme littéraire), en ce sens que tous sont entièrement sortis de l'usage.

(1) *J.*, p. 130, 9 juillet 1892.

anglais Palmer associé à Huntley ; on peut encore trouver aujourd'hui cette marque de grande réputation à la fin du siècle dernier.

PULVÉRULENCE : « dans une *pulvérulence* lumineuse » (*Crime*, p. 166). — Terme d'abord de médecine, ici « poudroïement », cité seulement par *L.*

TIRER : « on ne fait jamais *tirer* (en italiques dans le texte) Poil de Carotte » (*P. de C.*, p. 142). — Vocabulaire de la photographie.

D'autres sont compréhensibles à première vue pour le lecteur, mais ils ne sont pas dans les dictionnaires : l'auteur, comme il arrive à chacun pour les besoins immédiats de la conversation, a dérivé sur un mot courant.

CONDOLÉANTE : « la mine sévère et *condoléante* du monsieur qui découvre une ignorance » (*Ec.*, p. 16). — Adjectif individuel, forgé sur *condolérance*.

DÉCHIQUETEUR : « *déchiqueteur* de renommées » (*Ec.*, p. 30). — Création spontanée par suffixe « celui qui déchiquette ».

DRUMENT : « Des orties lui piquèrent si *drument* les mains » (*Clop.*, p. 164). — adv. forgé sur l'adjectif dru, dont le sens propre est « vigoureux » (*O. Bloch*).

EMPOIGNEMENT : « Les coups de poing suivent, puis l'*empoignement* » (*Ec.*, p. 149). — Cité cependant par *L.*

EXUBÉRAMMENT : « il se donnait *exubéramment* des tapes » (*Clop.*, p. 181). — Adv. de formation régulière, non cité dans *D. G.*, marqué d'une + par *L.*

INDÉTACHABLE : « je la contemple et la renifle, *indétachable* » (*Coq.*, p. 86).

JUXTALINÉAIREMENT : « les deux nez se mirent bout à bout, *juxtalinéairement* » (*Lant. s.*, p. 57).

POUFFEMENT : « il en sort, avec un *pouffement*, un jet de choses blanches » (*Ec.*, p. 89).

SILHOUETTÉ : « le corps droit *silhouetté* au charbon sur le vert-bouteille de la mer » (*Ec.*, p. 118). — Verbe sur le néologisme « silhouette ».

STENDHALISER : « quand tu dissèques, analyses... *stendhalises* » (*Vigne.*, p. 130).

TORSIF : « le troisième acte de Merlinette, qu'on dit très *torsif* » (*Ec.*, p. 33). Sur « tordre » ; n'est signalé nulle part à notre connaissance.

VERT-DE-GRISÉ : « les cuivres *verts-de-grisés* » (*Clop.*, p. 207). Le vert-de-gris, nom vulgaire de l'oxyde de cuivre (altération de « Vert-de-Grice/Grèce — XIV^e s.) (*O. Bloch*) — L'adjectif *vert-de-grisé* seulement en 1853 (V. Hugo, *Châtiments*).

L'on peut constater que sur douze néologismes cités, six sont tirés de l'*Ecornifleur*, trois des *Cloportes*, et trois d'autres œuvres. Aucun n'est tiré des œuvres les plus typiques de J. Renard, les *Histoires naturelles* et *Ragotte*. Des créations de ce genre sont attendues dans un roman de ton sarcastique comme est l'*Ecornifleur* ; nous aurons à y revenir plus loin dans le chapitre des images.

Les vulgarismes.

Ce n'est pas seulement par des archaïsmes et des néologismes que Jules Renard recherche l'expression forte et qui frappe, mais aussi par des mots ou des tours vulgaires. Familiers au lecteur, ils sont, par souci de vérité, dans la bouche des personnages ; évoquant une vie le plus souvent banale et vulgaire, ils sont la marque de cette banalité et de cette trivialité (1). L'auteur aussi en émaille sa narration, parfois à cause de leur pittoresque, le plus souvent à cause de leur valeur affective plus marquée : savoir, tantôt la traduction plus forte d'un sentiment ou d'un ordre (notamment dans *Poil de Carotte*), tantôt la pirouette d'une ironie ou d'un trait d'esprit sarcastique (dans *Poil de Carotte* aussi et surtout dans l'*Ecornifleur* ou *La Maîtresse*). Mais toujours par leur caractère parlé, ils sont l'émanation même de la vie réelle (2).

Il nous faut cependant distinguer des degrés même dans ce domaine, du plus haut au plus bas : nous entendrons

— par *familiers* des mots que l'on entend dans la bouche des gens « bien » comme dans celle des gens du peuple ;
a) les uns sont des clichés, sans valeur expressive, et que

(1) La liste ci-dessous n'épuise pas tous les vulgarismes que contient l'œuvre de Renard : voir plus loin le langage des paysans.

(2) Le classement que nous avons adopté distingue des nuances que l'on ne sentira ou n'interprétera pas toujours comme nous. Nous avons d'abord présenté cette liste sous le seul chef d'expressions familières ; la lecture de l'article de M. CHARLES BRUNEAU, « Un aspect de la langue de Verlaine », in *Bulletin de l'Association des anc. élèves de Fontenay* (juin 1938) nous a conduit à faire les distinctions qui suivent.

les gens cultivés aussi emploient dans le courant de la conversation ; b) les autres sont choisis pour leur valeur intensive, qu'ils évoquent une image ou qu'ils fassent l'expression méliorative ou péjorative, ou attendrie, ironique, convaincante...

— par *populaires* des mots qui seraient *familiers* si dans la bouche de celui qui les emploie ils n'avaient une légère dissonance, intentionnelle, avec le reste de la phrase ; toujours le sujet parlant en sent le caractère peu relevé, mais il apporte à leur emploi une sorte de préciosité à rebours, et selon le cas, glisse le mot et l'escamote, ou au contraire l'articule nettement et avec complaisance ;

— par *vulgaires* des mots qui sont au degré au-dessous des mots familiers ; suivant les habitudes de langage de chacun ils ne seront pas sentis sans doute comme tels par tout le monde, et tous les sujets parlants, les employant, ne « rougiront » pas, si je puis dire, de la même façon ;

— les mots *grossiers* que nous distinguerons enfin, étant au bas de l'échelle, sont à notre avis sans discussion possible.

MOTS FAMILIERS.

Clichés.

AFFAIRE : « Gloriette lui donne tant d'*affaires* » — « Mais la grosse *affaire* dans la vie de Ragotte... » (*Rag.*, p. 20 et 23).

AMUSER : « Je peux le chercher si ça m'*amuse* » (*Hist. nat.*, p. 11).

ATTRAPER : prendre à partie (*Clop.*, p. 22).

CLOCHER : « rien ne *cloche*... sous ce crâne » (*La Maît.*, p. 57).

DADA : « son *dada* familial » (*Vigne.*, p. 129).

ECOUTER (s') : « Une femme n'a jamais le temps de *s'écouter* » (*Rag.*, p. 15).

EMBROUILLER (s') : « à partir de dix sous, elle *s'embrouille* » (*Rag.*, p. 8).

FILER : « je saute dessus et je *file* » (*P. de C.*, p. 148). — Employé absolument « s'en aller droit devant soi, vite et content ».

FOIS (des) : « elle est tellement lasse, *des fois*... » (*Rag.*, p. 24).

FRAIS (prendre le) : (*Hist. nat.*, p. 55).

GATER (se) : « cela se *gâte* » (*Hist. nat.*, p. 22).

JOLI : « ça ferait du *joli* » — par antiphrase (*Rag.*, p. 125) ; le ton cependant ajoute à l'expressivité de ce familiarisme.

JUGEOTTE : « Les femmes ont plus de *jugeotte* » (*La Maît.*, p. 57).

— « Bon sens ». Néologisme 1846 (*O. Bloch*).

MONDE : *le monde* « les gens » (*Vigne.*, p. 12).

MOYENS : « avoir les *moyens* » — absolument (*Rag.*, p. 9).

PAPA : aimer son mari à la *papa* (*Ec.*, p. 24).

PÂTE : être de la même pâte que (*Rag.*, p. 29).

REVENIR : « je n'en *reviens* pas » (*Hist. nat.*, p. 28) — *id.*, *P. de C.*, p. 119.

TARABUSTER : « le *tarabustent* et le pressent de questions » (*P. de C.*, p. 19).

TENIR : « vendre » « nous ne *tenons* pas le chausson » (*Buc.*, p. 61).

TRAC : avoir le *trac* (*P. de C.*, p. 33). Néologisme, 1876 (*O. Bloch*).

VEINE : en interjection (*Coq.*, p. 126).

Intensifs.

AMEUTER : « (*M^{me} Lepic*) *ameute* la famille et s'écrie » (*P. de C.*, p. 18).

BARBOTER : s'embrouiller dans ce qu'on dit (*P. de C.*, p. 80).

BEURRE : « Un vrai *beurre* » (*Ec.*, p. 92). — Avec un geste caractéristique aux lèvres que l'auteur lui-même décrit ; désigne quelque chose de parfait — ou dans la locution « des yeux mis au beurre » (*Clop.*, p. 139), le plus souvent avec l'épithète « noir ».

BONIMENTER : « Où vais-je chercher les choses que je dis ?... Je *bonimente* » (*Ec.*, p. 123). — Le verbe est un néologisme.

BRIMBALER : (à côté de *bringueballer*) dès Rabelais, absolument : « avoir des oscillations ». « Les fusils *brimbalent* » (*Lant. s.*, p. 30).

EMBARQUER (s') : « elle ne *s'embarque* plus qu'avec un bâton » (*Rag.*, p. 100) ; chacune de ses sorties est un vrai voyage.

EMBÊTEMENT : « Ce n'est que gens qu'on *embête*, qui *s'embêtent* et qui *embêtent* les autres. L'*Embêtement* est général ». (*Vigne.*, p. 80). Néologisme, 1864 (*O. Bloch*).

EMOUSTILLER : « taquiner, *émoustiller*, faire la mouche » (*Clop.*, p. 52). — « Provoquer à la gaieté ».

FAMEUSE : « c'était une *fameuse* dent » (*Rag.*, p. 31). — Idée superlative, dont toute la valeur est dans le ton.

GUILI-GUILI (faire) : « je fais *guili-guili*, à la planté de ses pieds » (*Ec.*, p. 157). — Expression dite en général à un enfant, en le chatouillant.

HUPPE : « si les petits cochons ne le mangent pas, il fera, plus tard, un *gars huppé* » (*P. de C.*, p. 148). — « Haut placé ».

MANIGANCER : « Que diable *manigance*-t-il ? » (*La Maît.*, p. 84). — « Préparer quelque chose par des petites manœuvres ». — Évoque des manœuvres confuses, de louches intrigues.

MIGNOTER : « Morvand et Gagnard, câlinés, *mignotés* » (*Coq.*, p. 115). — Vieilli — cf. aussi *Rag.*, p. 12.

PATRAQUE : « comme une personne *patraque* grignote un mor-

ceau de sucre » (*Coq.*, p. 137). — Formation expressive, pour désigner une machine qui, fonctionnant mal, fait un bruit insolite — d'où personne malade — *id. Ec.*, p. 165.

PLEURNICHER : *P. de C.*, p. 113.

QUEUE : « Vous avez des économies... pas la queue d'une » (*Buc.*, p. 59).

RIGOLOTTE : *Rag.*, p. 92 ; le suffixe et les sons en *o* en font l'expressivité.

VIE : « la corneille fait trop la *vie* dans sa cage » (*Rag.*, p. 36). — « Faire trop de bruit » — en parlant du feu (*Buc.*, p. 13).

MOTS POPULAIRES.

BEC : « une caresse fraternelle unira les *becs* » (en parlant des lapins) (*Hist. nat.*, p. 34) ; en parlant des personnes, plutôt le mot « museau ». Parlant ici de lapins, Renard ne pouvait employer qu'un mot propre à d'autres animaux.

BISQUER : « un paysan qui *bisque* de ne pas chasser comme moi » (*Hist. nat.*, p. 71). — « Elle croit me faire *bisquer* » (*Buc.*, p. 31).

BOURGEOISE : « La *bourgeoise* (sa femme, ajoute F. Renard lui-même) (*Rag.*, p. 163). — Quelle *bourgeoise* ? Ma femme » (*Vigne.*, p. 51).

BOUILLON : « c'est un *bouillon* d'onze heures. Oui, à onze heures, on l'avale, à midi on est mort » (*Rag.*, p. 102).

CABOT : « caporal », terme de chambrée (*Coq.*, p. 104).

CANARD : « je me contenterai d'un *canard* » (*Ec.*, p. 179). — Un morceau de sucre trempé dans de l'eau-de-vie.

CHINER : « il se détourne, *chine* plus fort et du pied râpe la terre » (*Buc.*, p. 25). — Populaire au sens de pleurer ; forme plus fréquente et entendue « chouiner ».

COCHONNÉ : « est-ce assez *cochonné* ? » (*Sour. p.*, p. 173) à Poil de Carotte qui achève les perdrix.

COCU : (*Vigne.*, p. 129 ; *L'Œil c.*, p. 88) — avoir des *cornes* (*Rag.*, p. 149).

COLLER : « d'y *coller* la crosse de son arme à feu » (*P. de C.*, p. 23). — L'appliquer en appuyant.

COLLETER (se) : « Le flot et la pierre... *se collètent* » (*Ec.*, p. 52). — Luttent.

CORNER : « Que me *cornez*-vous là ? » (*Buc.*, p. 30). — Dire avec une nuance de soupçon sur ce qui a été dit.

COUPER : « ça vous la *coupe* ? », dit Poil de Carotte (*P. de C.*, p. 52).

CRANE : « C'est crâne ! » (*Buc.*, p. 69). — Néologisme : attitude d'un homme décidé. — Adj. (cf. plus courant « fière ») : « Il fait rudement bon, tout de même ! — Ah ! oui, une *crâne soirée* ! » (*Clop.*, p. 128).

ECRABOUILLÉ : « des cerises trop mûres, *écrabouillées* » (Rag., p. 119), et encore 140.

FEIGNANT : « on me traiterait de *feignant* » (Rag., p. 117) ; (id. Rag., p. 63). — fainéant, paresseux.

FOLICHON : « tu trouves *folichon* ce que tu dis là » (La Maît., p. 45), — amusant.

FOURRER : au sens de « faire entrer une chose là où elle ne doit pas être », « Bic-à-l'œil *fourre* ses deux doigts dans sa bouche » (Rag., p. 137) ; (id., p. 30, *Hist. nat.*). — De « mettre précipitamment, en pressant » : « je *fourre* vite celle-là dans ma poche » (*Hist. nat.*, p. 70) ; (id., *P. de C.*, p. 25). — Pronominal : « où s'est-il *fourré* ? » (*P. de C.*, p. 82), se cacher.

FRICOT : « sa famille soigne le *fricot* qui sent bon » (Rag., p. 151) ; (id., *Buc.*, p. 23). — Néologisme « viande en ragoût ».

FROUSSE : « de quelle *frousse* est faite ma foi » (*Vigne.*, p. 125). — Crainte.

GARER (se). « Chaque fois qu'il rencontre Philippe, il *se gare* » (Rag., p. 70). — Se mettre de côté pour ne pas rencontrer quelqu'un.

GODILLOTS : argot militaire (*Coq.*, p. 99).

GUEUSAILLE : « au milieu de cette *gueusaille* » (*Coq.*, p. 17). — Ensemble de gueux.

HOMME : « mon (ton, son) *homme* » (Rag., p. 8 et 12). — Mari.

MOUCHARDER : (*P. de C.*, p. 138).

MUSETTE (mettre dans une) : « une colique qui n'est pas à mettre dans une *musette* » (Rag., p. 54). — Entendre « une très forte colique » ; il s'agit d'ailleurs d'un soldat.

NIPPÉ : « je ne serai *nippé* pour l'occasion » (Rag., p. 57). — Bien habillé « un monsieur *nippé* comme toi » (*Buc.*, p. 55).

PALTOQUET : « jeter ce *paltoquet* par la fenêtre » (*Vigne.*, p. 129). — Sens péjoratif : individu sans consistance ; disparaît.

PINCER : se faire *pincer* (*P. de C.*, p. 12).

POLKA : « (au bord de la tombe) « on crie, on hurle, on danse la *polka* » (*Clop.*, p. 198).

POUILLEUX : « Les républicains, c'est des *pouilleux* » (*Clop.*, p. 198). — Sans le sou et vauriens.

PLATÉE : « une bonne *platée* d'épinards » (*Vigne.*, p. 140).

PLATS A BARBE : les oreilles (*P. de C.*, p. 109).

PLOMBE : « Vous avez l'air *plombée* » (*P. de C.*, p. 103). — Garni de plomb.

POSEUSE : (*Hist. nat.*, p. 10). — Néologisme (1868).

RECTA : « il rapportait toujours son argent *recta* » (*L'Œil c.*, p. 92). — Ponctuellement.

RIGOLER : « pourvu qu'on *rigole* » (*P. de C.*, p. 105).

ROULER : « celui-là est facile à *rouler* ». (*L'Œil c.*, p. 15).

SECOUER : quelqu'un au figuré (Rag., p. 141).

SIFFLET : « ça te coupe le *sifflet* » (*Vigne.*, p. 130).

TALOCHER : « quand je te mouchais et te *talochais* » (*Buc.*, p. 35.)
— Déjà dans Rabelais.

TOUCHE : « non, mais regardez-moi la *touche* de Poil de Carotte » (*P. de C.*, p. 82).

TRENTE-ET-UN : se mettre sur son *trente-et-un* (*Rag.*, p. 26).

VANNE : « il reste seul, enrouté, *vanné* » (*Hist. nat.*, p. 8). — Fortement fatigué — néologisme.

MOTS VULGAIRES.

BANCALE : « (elle) frappait les carreaux usés de son pas de *bancale* » (*Clop.*, p. 91).

BREDOUILLE : « Allons ! nous ne sommes pas *bredouilles* ») (*Hist. nat.*, p. 71). — Encore, *P. de C.*, p. 23).

CALFEUTRÉ : « une vie de cloportes, de *calfeutrés* » (*Clop.*, p. 51).
— Vulgarisme dans le sens « enfermés chez soi », et néologisme. Le sens de « garnir de bourrelets de feutre » s'est conservé par ailleurs de Ronsard au XIX^e siècle. (*O. Bloch*).

CHIPER : « ils chipent des noisettes pas mûres » (*Rag.*, p. 134). — Néologisme, 1808 (*O. Bloch*). Etym. douteuse.

CHOPINE : « (elle) a droit à une *chopine* de vin par jour » (*Rag.*, p. 24). — Dès le XII^e siècle (*O. Bloch*).

CHOSSES : « le maître d'études et Marseau, ils font des *choses* » ! (*P. de C.*, p. 71).

CLAQUES : « figure à *claques* » (*P. de C.*, p. 122).

FICHER (s'en) : par euphémisme pour le mot plus grossier « foutrer » ; — ne pas se soucier de — « afin de se prouver qu'il *se fiche* de tout » (*P. de C.*, p. 148) ; (l'âne) « braît, jusqu'à extinction, qu'il *s'en fiche*, qu'il *s'en fiche* ». (*Hist. nat.*, p. 30). — P. passé : FICHU : « je n'étais pas *fichu* de trouver mon chapeau ». (*Vigne.*, p. 110).

FLANQUER : au sens de « jeter durement » : « je vas te *flanquer* une paire de calottes » (*Buc.*, p. 25). — Cf. encore *La Mait.*, p. 99.
— de « lancer vite, et au hasard » : « je *flanque* dans le tas mon coup de fusil » (*Hist. nat.*, p. 71). — de « lancer sournoisement » : il ne lui *flanquait* jamais rien dans les jambes » (*Rag.*, p. 46). — De « mettre rudement et avec vivacité » : elle *flanque* Poil de Carotte debout » (*P. de C.*, p. 18) — pronominal : « se *flanquer* par terre » (*Buc.*, p. 86).

FLUTE (pour...) : (*Clop.*, p. 135).

FROTTER (s'y) : « Fallait pas s'y *frotter* » (*Clop.*, p. 45).

NEZ : « La vertu n'est pas pour ton *nez* » (*Vigne.*, p. 113).

PANTOUFLE : « tu raisones *pantoufle* » (*P. de C.*, p. 140). — Raisonner mal : plus souvent « comme une pantoufle ou une savate ».

PLAN : laisser en *plan* (*Rag.*, p. 62).

PLANTE : Les Carol demeurent *plantés* au milieu de la cour »

(*Rag.*, p. 55). — *id.*, *P. de C.*, p. 110). — Seul et par suite plus imagé : « immobilisé, *planté*, stupide et béant » (*Cloph.*, p. 191).

POIRE : « le plaisir que j'ai à être *poire* » (*L'Œil c.*, p. 14).

PRENDRE : « quand ça la *prend* » (*Hist. nat.*, p. 35).

SABOT : « un *sabot* de chambre » (*La Maît.*, p. 99). — Nom donné par dénigrement à une mauvaise chose. — « Entretenu comme un *sabot* » (*Cloph.*, p. 197).

TAPE : sens admiratif « pour aller à la messe, ils (les enfants) sont *tapés* » (*Ec.*, p. 132). — Dans interjection : « *Tapé*, ça ! » (*Cloph.*, p. 91). — Verbe pronominal : « tu peux te taper » (*Vigne.*, p. 93). — Ne pas recevoir quelque chose — nom dérivé au sens de « accumulation » : « une *tapée* de demi-frères » (*La Maît.*, p. 97). — *Id.* *Vigne.*, p. 27. — Néologisme enfin au sens de « emprunteur » : « un *tapeur* » (*L'Œil c.*, p. 15).

TOUPET : « avoir du *toupet* » (*P. de C.*, p. 19).

VAUTRER (se) : « *se vautrer* » dans la cheminée (*P. de C.*, p. 19), où Poil de Carotte a dû faire ses besoins.

VOULOIR (en) : « il m'en veut » (*P. de C.*, p. 71).

MOTS GROSSIERS (1).

COLLAGE : « le *collage* grotesque et douloureux de deux chiens » (*Hist. nat.*, p. 15).

EMPIFFRER : « vas-tu *t'empiffrer* ? » (*Sour. p.*, p. 239).

ENGUEULER : *L'Œil c.*, p. 18.

PLAQUER : « si j'ose me servir d'un de ses mots, je la *plaquerai* » (*La Maît.*, p. 95).

ROT : « tu fais un *rot* » (*Vigne.*, p. 130). — « Mûrir un *rot* » (*Vigne.*, p. 140).

TRIPOTAGE : « Premier *tripotage* de M^{lle} Marguerite » (*Ec.*, p. 152). — Traduit la nature des sentiments de l'Ecornifleur.

TRIPOTER : (*Buc.*, p. 53).

VIDER LES LIEUX : (*La Maît.*, p. 10).

LES CLICHÉS POPULAIRES.

Si tous ces idiotismes de langage familier apportent dans la langue de Jules Renard leur part d'expressivité,

(1) Si Renard emploie des mots considérés comme grossiers — et plus loin, en parlant des paysans, des mots crus — il évite cependant les expressions d'une obscénité équivoque : cf. par exemple (d'après les var. des deux éd. de l'*Ec.*), l'expression « se couper » remplacée par « se faire eunuque » (*Ec.*, p. 90), ou la phrase : « ils se font ça », supprimée (p. 121).

il est d'autres locutions, il est vrai, qui sentent trop le procédé. Il est intéressant de constater qu'on les trouve surtout dans le roman des *Cloportes*. Voici un certain nombre de ces clichés populaires, cueillis en tournant les pages :

c'est l'instant ou jamais (*Clop.*, p. 21) — quand ça lui disait (22) — on est comme on est (30) — ça vous va bien ? (44) — on en a plein le dos (47) — coûter gros (49) — s'y faire (53) — à vue de nez (57) — prendre en grippe (61) — prendre le « la » (68) — pour-quoi que... (71 et *passim*) — en avoir gros sur le cœur (73) — faire un bout de conduite (96) — ni vu ni connu, je t'embrouille (95) — c'est assommant (114) — c'est pour dire (144) — son dadais de fils (140) — manger nos sangs (147) — bien le bonsoir (162).

Jules Renard de temps en temps s'en excuse, ajoutant à la locution (cf. *Clop.*, p. 49 et 53) l'habituel « comme on dit ». C'est là de toute évidence un parti pris de couleur locale, non blâmable en soi peut-être, mais qu'un écrivain comme Jules Renard, soucieux d'éviter ce qui semble artificiel, ne peut accepter bien longtemps (1). Dans ses autres ouvrages en effet, — et Renard tendra pourtant, nous l'avons vu, de plus en plus à la composition dramatique, donc au langage parlé —, il s'est débarrassé de ce bagage de locutions au profit d'un langage plus correct, mais qui n'en donne pas moins, peut-être précisément parce qu'on n'y sent plus la présence de l'auteur, une impression plus forte de vérité.

D. LES HABITANTS DE CHAUMOT ET LEUR LANGAGE

La plupart des livres de Jules Renard sont consacrés à la campagne (2). Il nous a laissé un tableau incomparable

(1) Ailleurs, il ira trop loin dans l'autre sens : c'est ainsi que (d'après les var.) il supprime des mots pourtant tout à fait naturels : cf. *voir* employé dans la conversation après un verbe : « frappe *voir* du pied (*P. de C.*, p. 27), ou le *va* de défi ou d'apitoiement : « je l'ai vue, *va* » (*Rag.*, p. 31).

(2) Certains en entier : *Crime de Village* (quoique de thème plus

de vérité et de goût (1), d'un coin de campagne française, de la vie d'une commune à la fin du siècle précédent. Par quoi se caractérise le langage des paysans dans son œuvre, c'est ce que nous voudrions essayer de montrer maintenant.

Sans nous écarter des limites de notre travail, il convient cependant d'indiquer d'abord comment il a compris les paysans, et comment, au contraire de ses prédécesseurs, il ne les a pas décrits.

De ceux qui, avant Renard, ont parlé des paysans, bien peu ont réussi à atteindre la vérité et la vie : « la littérature » a déformé leur vie quotidienne, leurs sentiments, leur langage. Pour les uns, la campagne c'est l'amour dans les blés, derrière chaque buisson ; l'amour dans sa violence, une « Vénus des champs et des vignes qui sent la sueur, le purin et le moult du pressoir » (2) ; l'amour dans sa facilité joviale (3) ou dans sa fade poésie, les bergers et les bergères (toujours deux pour garder les moutons ou

romanesque), *Sourires pincés*, *Histoires Naturelles*, *Bucoliques*, *Ragotte* ; *Le Vigneron dans sa Vigne* (dans toute la partie qui ne concerne pas Elói), *La Lanterne sourde*, *L'Œil clair*, quelques pages de la *Maîtresse* et une grande partie de *Coquecigrues* ; d'autres, où les personnages principaux sont les membres de la famille de l'auteur, ont cependant pour décor le village de la Nièvre et pour public les gens du village, Philippe et Honorine : *Les Clopories*, *Poël de Carotte*. — *L'Ecornifleur* (sauf les pages concernant les excursions), *La Maîtresse* au contraire sont seuls inspirés de la vie littéraire, parisienne et sentimentale de l'auteur : la simplicité de la langue s'y paillette simplement de familiarités, de quelques mots plus abstraits, ceux qui traduisent des sentiments, mais surtout (voir pages précédentes aux néologismes) de termes plus intellectuels et d'une froide ironie (voir plus loin au chap. des images).

(1) Il n'est en effet aucun des traits des gens de Chaumot que je ne pourrais mettre sur un nom du village (pays de Montbéliard) où, au milieu des paysans, j'ai passé bien des années. M. O. Bloch, qui connaissait parfaitement un autre coin de campagne, les Vosges méridionales, me disait, dans une conversation familière sur Jules Renard, qu'il ne voyait aucun écrivain qui eût traité des paysans avec autant de vérité.

(2) BACHELIN, *ibid.*, p. 59, à propos de Zola.

(3) Et non pas seulement au XIX^e siècle mais des auteurs contemporains suivent encore aisément cette tradition : cf. par exemple *Village X...*, de Renaud de Jouvenel (Paris, Flammarion, 1936).

les vaches) qui devisent d'amour. Pour les autres, la campagne, c'est l'argent, l'âpreté du travail pour le gain, l'avarice sordide, et les écus qu'on entasse : mais ni Balzac, ni non plus le commun des gens des villes ne connaissent les paysans. Pour d'autres, c'est la poésie, les symboles en action ou les délices de la nature. Pour d'autres enfin, c'est une source d'idylles charmantes, sentimentales ou humanitaires, de contes tragiques ou comiques qu'habille une apparence de réalité et que colore la saveur spéciale des choses de la terre.

Le réalisme de Maupassant plairait davantage à Jules Renard, dont les nouvelles de *Crime de Village* rappellent précisément le genre : mais là encore trop d'éléments sont artificiellement groupés pour un effet prévu. Il ne se passe pas tant de choses dans le trantran d'un village. Lamartine — qui pourtant n'a pas suivi ces conseils dans son roman — écrivait dans sa préface à *Geneviève*, histoire d'une servante : (il faudrait) « qu'il n'y eût quasi point d'événements ni d'aventures, pour ressembler au courant ordinaire des choses » (1). Renard a répondu à toute cette fausseté et à toute cette fadeur. Quel paysan part au travail au signal de l'alouette ? Jaquot, quand il sème, a davantage le geste de celui qui donne à manger aux poules que le geste « auguste du semeur ». Ragotte n'a pu s'acheter une lampe qu'à l'âge de 55 ans. Mais non, Philippe et sa femme, qui vient de lui apporter à boire dans les prés, « un instant désoccupés », ne vont pas se rouler dans l'herbe ! Et ce n'est pas un vocabulaire fade que dans le pré vers la rivière se renvoient l'un à l'autre Grelutot et le fils du maître d'école !

Jules Renard a bien connu les paysans : il a vécu au milieu d'eux, il les a longtemps observés et il les a aimés. S'il a été leur maire, il n'a pas simplement accepté ces fonctions comme prétexte à littérature, il a conçu son rôle autrement : parce qu'il connaissait bien les tares des paysans, il a écrit aussi pour eux, et, « apôtre laïc », il a bataillé pour eux. Il les a surtout montrés tels qu'ils sont.

(1) Cité par L. GUICHARD, *ibid.*, p. 121.

« Ce qu'il faut, disait-il à Henri Bachelin (1), c'est la peinture qui donne l'illusion de la photographie », et un peu plus loin : « ils ne sont pas si compliqués, ils ne sont pas si malins que ça ! » Son œuvre est ainsi faite d'une succession de notes, de scènes humbles, de tableaux simples, que l'on peut grouper pour reconstituer l'atmosphère exacte du village et le décor précis de ce petit coin de France, comme il y en a tant.

Les procédés traditionnels et le patois.

Si pour le fond, il recherchera surtout la vérité pure, c'est aussi une langue simple qu'il leur fera parler. « Pour parler de lui (du paysan) il faut renoncer aux anciennes formules » (2). Jules Renard critiquait Emile Pouillon d'avoir écrit dans *Césette*, dans la bouche d'un bouvier : « Très succulente, cette soupe au safran ! grasse, nourrie, onctueuse (3) ! »

Lui-même cependant est tombé dans ce mauvais goût. Dans *Crime de Village*, les paysans dont les enfants s'appellent Jac et Yvon, ont de ces formules de faux bergers : « l'horizon communie » — « que je t'y prenne, à deviser d'amour. » (*A la pipée*, p. 161 et 163).

Il y a encore avec les procédés de fausse naïveté, une autre « imitation du langage paysan : c'est l'emploi des apocopes, des élisions, les déplacements de désinences personnelles, le vocabulaire grammatical, que le paysan partage, dans les habitudes littéraires, avec le peuple en général, mais auxquels un accent traînard, un tic adverbial, bref l'intonation, donnent tout de suite le prétendu parfum de la campagne. Et là l'imitation de Maupassant (4) est plus sensible que la reproduction exacte de ce qui frappait l'oreille de l'auteur.

(1) H. BACHELIN, *ibid.*, p. 55.

(2) *J.*, p. 1055, 11 sept. 1906.

(3) Cité par BACHELIN, *ibid.*, p. 61.

(4) Cf. : « c' qui m'faisait deuil, c'est point tant la chose, comprenez-vous, mais c'est la menterie ». — « J'pouvons-ti l'embrasser tout de même ? » (G. DE MAUPASSANT, *Miss Harriet, La Ficelle, id., Bel Ami*, II, I).

Il est facile d'en faire le tour :

Déplacements de désinences personnelles : type j'ons :

« j'en ons guère que pour une heure » (*Ec.*, p. 141) ; « qué qu'-j'allons faire » (*Crime*, p. 94) ; « si j'étions attaché au cul d'une vapeur... » (*Ec.*, p. 141).

mais en général, *j'y vas* :

« j'm'en vas » (*Rag.*, p. 42) ; « j'vas bien t'arrêter » (*Rag.*, p. 64) ; « que j'vas te lâcher » (*Crime*, p. 131) ; « je vas au jardin » (*Rag.*, p. 157) ; « je vas la remplacer » (*Clop.*, p. 174) ; « je vas me coucher » (*Crime*, p. 91).

Apocopes et élisions :

« V'là que tu dors, à c't' heure » (*Crime*, p. 134) ; « te voilà donc, not' grand ! » (*Crime*, p. 123).

Déformations des pronoms personnels :

« All'est ben morte » (*Crime*, p. 94) ; « réveille-té donc » (*Crime*, p. 134).

Emploi de l'adverbe ben :

« allons, ben le bonsoir » (*Clop.*, p. 130) ; « faut ben se consoler » (*Crime*, p. 115) ; nous sommes ben aise » (*Ec.*, p. 55) ; « j'vois ben que vous vous ennuyez » (*Crime*, p. 90).

Phonétique :

le *bié* pour le blé (*Rag.*, p. 112, 113, dans un passage où tout l'intérêt roule précisément sur un jeu de mot avec *piéd* : *Petit gars de l'Ecole*) ; (Attesté dans l'*Atlas linguistique de la France*) ; « puisque tu veux de l'*escandale* » (*Crime*, p. 95).

Tours interrogatifs populaires :

« où donc que vous allez comme ça » (*Crime*, p. 131) ; « à quoi que ça sert » (*Ec.*, p. 133) ; « j'suis-t-y désolée » (*Clop.*, p. 87) ; « c'est-il que » (*Sour. p.*, p. 246).

L'on trouve de ces tournures dans les *Cloportes*,

dans *Crime de Village* (et surtout dans la première nouvelle qui porte ce titre), dans quelques pages de *l'Ecornifleur*, où sont en scène les pêcheurs Cruz, beaucoup plus rarement dans *Ragotte*. Sans doute les entend-on effectivement dans le langage des paysans ; mais elles sont en quelque sorte la représentation phonétique de leur conversation, et n'est-ce pas la scène qui, les outrant, les a peut-être rendues invraisemblables ? Elles ne sont en tout cas pas plus la reproduction littéraire du parler paysan que les fadaïses et les recherches que nous avons citées plus haut.

Il est intéressant d'ailleurs de constater que Renard hésitera : dans la deuxième édition de *l'Ecornifleur*, il supprime ces déformations morphologiques : c'est ainsi qu'il remplace (p. 132) « *j'ons point — j'en ferions donc* » par « *j'ai point — j'en ferais* ». Et au contraire il tend à ne reproduire l'accent de la conversation que par les élisions : (*Ec.*, p. 59) : 1^{re} éd. : j'aimerais mieux le jeter — 2^e éd. : « j'aim'rais mieux le j'ter à la mé ».

D'autre part enfin ses paysans ne parlent jamais patois... Ce n'est d'ailleurs pas ainsi, selon nous, que s'expriment continuellement les paysans. Jules Renard a pourtant lu (il demandait à son père de les lui mettre de côté) les contes en patois que donnait la *Nièvre républicaine* ; mais précisément un dialogue en patois, pour vraisemblable qu'il soit, ne saurait dépasser les limites d'un conte, et ne saurait être la transcription littéraire de la réalité. A ce degré d'ailleurs le patois d'un dialogue ne relève plus de notre étude, car il est alors sans valeur stylistique.

Les paysans de Jules Renard parlent français (1), simplement, avec des mots que vraisemblablement ils comprennent du premier coup. Et pour parler d'eux, de leur vie, Jules Renard s'en tient à un parler simple, un français

(1) Nous n'avons relevé que les suivants : *aga, aga donc* (regarde), dans la bouche de deux enfants de chœur (*Coq.* p. 13) — *ballement* (tranquillement, bonnement) « en venant ce soir — tous les deux, je l'aurais jamais cru » (le paysan Collard, *Crime*, p. 95), ou encore les déformations de prénoms : *José* et *Marguite* (*Crime*, p. 97).

brut, qui peut être la traduction exacte, littérale du patois des paysans, mais qui abandonne tout ce qui est procédé de couleur locale. A aucun moment, le lisant, l'on n'a à constater ou que c'est bien ainsi qu'ils parlent, ou qu'ils ne pourraient au contraire user de telle tournure. L'on ne s'étonne, ni n'acquiesce ; et peut-être est-ce là la perfection ? C'est que dans la suite des expressions et termes usuels, de temps en temps un mot particulier, ou technique, ou vulgaire, ou imagé, donne au langage, plus qu'une déformation grammaticale ou phonétique, l'impression de la vérité. C'est le lexique de ces termes que nous voudrions présentement apporter. Tous les mots que nous citerons ne seront pas sans doute toujours dans un dialogue même, mais Jules Renard, qui a donné la campagne comme matière à la plupart de ses ouvrages, s'est lui-même servi pour décrire les choses de la campagne ou raconter les faits du village, des termes que les gens du pays eussent, à notre avis, exactement employés.

Les gens de Chaumot, en dehors de la langue commune qui constitue l'élément essentiel du langage, se servent :

a) de termes familiers qui, grâce à l'évocation, sont tantôt pittoresques ou plaisants, tantôt vulgaires ou grossiers ;

b) de mots dialectaux et de mots de métier ;

c) enfin, comme il arrive dans tous les villages, on peut dresser, à Chaumot aussi, ce que l'on pourrait appeler un répertoire de mots spéciaux, tics de tel ou tel individu et qui servent souvent de point de départ à quelque sobriquet.

Les mots familiers.

Nous gardons ce titre, général et vague. Mais nous distinguerons successivement : les mots familiers imagés — les mots crus — les vulgarismes de la qualification — les interjections — la liberté grammaticale.

LES MOTS FAMILIERS IMAGÉS.

BAILLER : « (la blessure) *bâille* bien grand » (*Buc.*, p. 10).

BICHER (se) : « maintenant, vous êtes mariés : *bichez-vous* » (*P. de C.*, p. 103). — « S'embrasser et se caresser ». — Dérivés *bicheries* (*Rag.*, p. 13), *bicheuse* (*Rag.*, p. 12).

BRICOLER : « *Je bricole*. Le médecin dit que je peux *bricoler* » (*Rag.*, p. 116). — « Travailler un peu de çà, de là. » Mot « français » au sens d'aller en zigzag d'après le mouvement de la bricole « machine de guerre », il n'est plus, dans l'acception courante, qu'un mot familier (*A. Dauzat*).

BRIQUET : « Poil de Carotte bat le *briquet* » (*P. de C.*, p. 143). — « Marcher en heurtant les chevilles des pieds l'une contre l'autre », surtout à cause des sabots.

CALOTTER (se) : « on ne parle plus de *se calotter* au Maroc ? » (*Rag.*, p. 141) — « se battre ». — Mot souvent entendu chez les payans, avec nuance de mépris par atténuation.

CHERCHER (se) (*Rag.*, p. 69) : « essayer de se remettre bien ensemble ». — Ce verbe prend une valeur pittoresque en parlant des paysans qui s'épient d'une propriété à l'autre.

COUREUSE : « la Lise... c'est une *coureuse* » (*Clop.*, p. 206).

DENRÉE (*Rag.*, p. 31). — « Marchandise médicinale » — emploi péjoratif d'un terme considéré comme recherché ; se dit de tout ce qui est mauvais et qui se consomme.

DURER : « elle ne pouvait plus *durer* à l'hospice » (*Rag.*, p. 94). — « Il ne peut *durer* ce matin au lit » — avec valeur pittoresque dans le sens subjectif — encore dans *Vigne.*, p. 23, 24.

ENCABANER (s') : « se mettre en ménage avec » (*L'Œil c.*, p. 25). — Entre guillemets dans le texte.

ENSEIGNER : « un nid, indiquer un nid » — très courant dans le langage des gamins dénicheurs (*Clop.*, p. 185).

FARFOUILLER : « ça m'a *farfouillé* partout » (*Rag.*, p. 25). — Plus souvent avec nom de chose comme objet.

FOURRAGER : « battre des haies ou des orties » « oui, tape, casse des orties, *fourrage* ! » (*P. de C.*, p. 114).

GALOPER : « je ne *galope* pas après le vin » (*Rag.*, p. 103).

GOULÉE : une *goulée* de pipe (*Clop.*, p. 128) : une bouffée de fumée que l'on garde un instant dans la bouche.

GROS : « De *gros* messieurs, des chefs viennent à passer » (*Rag.*, p. 109).

GUETTER : fréquent au sens de voir, regarder, souvent avec *donc* : « *Guettez, guettez* le salaud ! dit sa femme » (*Ec.*, p. 172).

HABITANTS (des) : des poux (*P. de C.*, p. 76).

LÉCHER : se faire *lécher* par quelqu'un (son chien ou son mari). (*Rag.*, p. 13).

PÉTER au sens de « éclater » : « l'oreille pleine de rumeurs et les

joues de pommes cuites, Poil de Carottes se retient, mais il va *péter* si... » (*P. de C.*, p. 33). — Dont le son favorise l'expressivité (encore *Sour. p.*, p. 243).

PRENDRE : emploi absolument : « les carreaux ont *pris* cette nuit ; ils sont tout givrés » (*Cog.*, p. 63).

ROSE : dans la locution « ça ne sent pas la *rose* » (*L'Œil c.*, p. 21).

SACRÉES : péjoratif : « *sacrées* femmes » ! (*Rag.*, p. 49).

SALER ou POIVRER : « avec un vieux fusil de chasse,... je les *salerais* ! Oh ! j'en *poivrerais* quelques-uns » (*Rag.*, p. 141).

VENTRE (avoir quelque chose dans le) : au sens de « désirer » (*Rag.*, p. 173).

VIEUX : « mon *vieux* » : mon mari (*Rag.*, p. 28, et ailleurs). — Expression fréquente et teintée de cette affection qui n'ose s'avouer.

Si c'est consciemment que Philippe emploie le mot *aile* au sens de *bras* quand il dit par ironie : « ce qui m'em-bête le plus, c'est de prendre Lucienne par l'aile pour la mener à la mairie » (*Rag.*, p. 58), lui-même à d'autres moments et la plupart des gens de Chaumot emploient ces expressions qui, familières sans doute à cause de leur pittoresque, sont cependant à peu de chose près des expressions usuelles. Ils en usent comme les habitants de toutes nos régions de France. Mais si elles ont la même valeur stylistique que celles que nous avons signalées plus haut (pour le langage des gens « bien »), elles sont, par leur caractère plus simple, par ce qu'elles évoquent de plus concret, par ce qu'elles ont de moins intellectuel, si l'on veut, spécifiquement paysannes.

LES MOTS CRUS.

L'on peut en dire autant des mots plus vulgaires que nous allons maintenant citer.

Parce que le milieu n'apporte aucune entrave pour le sujet parlant, peut-être aussi parce que ce dernier est en rapport plus constant avec les choses de la nature, c'est par leur nom que les fonctions naturelles sont désignées :

PETER (*Hist. nat.*, p. 29). — PISSER (*Hist. nat.*, p. 17),

en parlant d'animaux — et par métaphore : « sa bouche pisse le sang » (*Rag.*, p. 31) (1).

Dans un passage d'une criante vérité, sur le thème CHIER, les ripostes fusent dans les deux groupes de gamins de village qui sont face à face : ch... (*sic*) au bout (d'une pierre) — m... pour toi — je t'emm... aussi — je vous emm... tous m... ! m .. ! m... ! — mangez-la votre m... » (*Buc.*, p. 54).

Ailleurs (*Vigne.*, p. 128), J. Renard écrit aussi m... : « tu marches dans la m... pour rire » ; mais il écrit au contraire : « il répond simplement : Marde » (*Rag.*, p. 133), et, souriant : « C'est du français avec une seule lettre de patois. » — Du langage des gosses du village est aussi le verbe ESSAYER (une fille) « bien sûrs d'être seuls à la maison, les deux frères essaient la petite Adèle » (*Rag.*, p. 136).

« Tous les termes qui concernent la grossesse et l'accouchement sont les mots grossiers, réalistes ou ceux que l'on emploie pour les bêtes :

DÉGONFLER et REGONFLER (*Ec.*, p. 133 et *Vigne.*, p. 167). — PORTER (*Glop.*, p. 141). — PLEINE (*Sour.*, p. 245). — FAIRE (*Rag.*, p. 69). — FAIRE en deux coliques (*l'Œil c.*, p. 80). — POUSSER au monde (*Rag.*, p. 70). — LE DELIVRE (en italiques) (la délivrance) (*Coq.*, p. 55).

Un degré de plus dans la vulgarité ajoute évidemment à l'expressivité : à « se ficher » cité plus haut, répond le verbe « se foutre », ici, légèrement affaibli : « ton Paul se f... de toi » (*Rag.*, p. 72), ou (*Vigne.*, p. 117) ; là, dans toute sa force avec l'intonation de l'amertume : « elle a eu plus d'une fois envie de *se foutre* (en toutes lettres) à l'eau » (*l'Œil c.*, p. 88).

Cependant le duel des gosses, loin du village, et que plus rien ne tient, est tout de même, quoique vrai, une exception. Le plus souvent, les mots crus et vulgaires

(1) Mais *pipi* dans « la bouteille à pipi » (à l'hôpital) (*Rag.*, p. 39), — et dans la bouche de la bonne à son maître à propos d'un chien : faire faire son pipi (*La Maît.*, p. 101).

employés ne le sont pas pour eux-mêmes ; la traduction vive d'un sentiment les provoque.

Mourir c'est CREVER, sans doute (*Rag.*, p. 174. *Vigne.*, p. 93), mais ce verbe avec une première syllabe plus accentuée s'emploie toujours avec une nuance de mépris ou de hargne ; c'est encore, avec une nuance de résignation, FOUTU (f... *Rag.*, p. 170).

C'est aussi sous l'effet d'un gros chagrin d'amour-propre que Ragotte dit : « J'ai tourné mon cul et je suis sortie » (*Rag.*, p. 71) ; mais le mot ne s'emploie ailleurs qu'en locution : au cul levé (*Coq.*, p. 58) ; — cul de plomb (*P. de C.*, p. 148) ; — Philippe et Ragotte disent naturellement lAGUEULE pour dire la bouche (*L'Œil* c. p. 22), mais, l'employant, ils semblent lui donner une valeur affective, celle de l'intérêt qu'ils prennent au souvenir rapporté : « il y en avait (à propos d'une dent arrachée) plus long d'emmanché dans ma gueule que dehors » (*Rag.*, p. 30, 31) ; ailleurs le caractère impersonnel de l'adage en excusera l'emploi : « on ne travaille que pour la gueule (dit-elle) » (*Rag.*, p. 18).

C'est enfin une atténuation courante que se SOULAGER (pour faire ses besoins) (*P. de C.*, p. 17 ; *Clop.*, p. 203), ou que se POSER (*Rag.*, p. 131), Renard ajoute « sauf votre respect » ; ce mot n'est d'ailleurs immédiatement compréhensible que pour qui connaît les habitudes de la campagne.

LES VULGARISMES DE LA QUALIFICATION.

C'est, d'une façon très caractéristique, que l'on retrouve dans les qualificatifs le mélange du concret et du vulgaire. Jules Renard désigne le plus souvent les gens du village par leur nom ou leur prénom : deux surnoms seulement se lisent dans son œuvre : BIC-A-L'ŒIL (*Rag.*, p. 130), qui est le surnom d'un gamin qui louche (1).

(1) D'après l'adjectif *bigle*, lui-même altération de *bicle*, subst. verbal de *bi* (s) *cler* « loucher » (*A. Dauzat*), peut-être du latin populaire *bisoculare* (*O. Bloch*).

L'ÉCUMÉE (*Rag.*, p. 138), nom de la femme de Merlin « parce qu'une petite vérole lui a criblé de trous la figure ».

L'on peut ajouter : l'HÉBÉTÉ : cette épithète accompagne le nom du marié dans les paroles dites sur l'air que joue le violoneux à la noce : « La mariée dit : « Il est pris, il est pris, l'hébété ! » — Ce qualificatif, qui me paraît avoir une valeur expressive par sa consonance, est régional : encore dans *Buc.*, p. 165 : « tu vas voter pour un homme sans Dieu, toi, *hébéte* » !

Certains qualificatifs sont évidemment dans le domaine commun et ni TOQUÉE, ni MABOULE (plus fort que toquée) appliqués à la sœur de l'Ecumée ne nous peuvent intéresser particulièrement. Des expressions imagées aussi peuvent qualifier la conduite de tel ou tel personnage : c'est Philippe par exemple, qui si souvent « fait le BRAQUE (*Buc.*, p. 11) (« être étourdi, fou ») ; M^{me} Philippe estime que son mari le fait exprès, pour rester ensuite des semaines sans travailler (1), ou le mari de Marguerite (l'étrangère au pays), qui avait lâché cette dernière et qui n'est revenu que pour lui faire une SALOPERIE (*L'Œil c.*, p. 86), (c'est-à-dire « de l'amour, avec des suites »).

Mais tout un bouquet, attendu (2), d'injures traduisent les personnages ; sans doute chaque injure n'est pas à prendre à la lettre (3), mais toutes gardent leur couleur particulière :

— les vulgaires : SALAUD (*L'Œil c.*, p. 79) ; SALOPERIES : « ces deux saloperies (les fiancées) *Rag.*, p. 54) ;

— celles qui sont empruntées aux lieux mal famés : GARCE (*Sour. p.*, p. 239) ; ou avec valeur superlative : ESPÈCE de GARCE (*Buc.*, 72) ; FINE GARCE (*Rag.*, p. 28), celui-là très fréquent parce que le nom seul est affaibli ; ENFANT de PUTAIN (*Rag.*, p. 164) ;

(1) Y a-t-il un village sans journalier de cette espèce ?

(2) Cf. BALLY. *Traité de styl.*, I, p. 296 : « la tendance à l'exagération éclate surtout dans les rapports sociaux où la poussée affective n'est pas entravée par des considérations tenant aux autres sujets ».

(3) « Plus l'effet d'une expression est intense, moins il est nuancé » (BALLY, *ibid.*, même page).

— — celles qui en termes moins vulgaires font allusion à la dépravation des mœurs : GUEUSE (*Clop.*, p. 173) ; LIBERTINE (*Clop.*, p. 71) ; CRÉATURE (adressé à une poule), (*Rag.*, p. 23).

— celles qui évoquent des bêtes : COCHON (*Vigne.*, p. 130), (*Rag.*, p. 142), de la part de la femme Migneboeuf qui a déjà six enfants à son mari ; (cri de révolte ou d'amour ? ajoute J. R.) ; BOURRIQUE (femelle de l'âne), (*Buc.*, p. 73) ; vieille CARNE (charogne) (*Rag.*, p. 126) ; SAPAJOU (d'autant plus fort qu'il n'évoque rien dans l'esprit d'Honorine (*Rag.*, p. 95) ; et tout un choix (à dessein de la part de J. Renard) dans (*Sour. p.*, p. 238 à 246) : *Baucis et Philémon* ; BIQUE, JUMENT, ANESSE, CHAMELLE, TRUIE ;

— d'autres si affaiblies qu'elles semblent apporter le pardon avec l'injure : la MATINE (*Clop.*, p. 103 ; *Coq.*, p. 89) ; la FINAUDE, la MATOISE (*Sour. p.*, p. 246) ; BOUGRE, (*Rag.*, p. 128), et son fém. BOUGRESSE (*Sour. p.*, p. 239), (d'abord « bulgare », puis « hérétique », puis « gaillard » [*A, Dauzat*] — simple juron souvent.)

LES INTERJECTIONS

Ces apostrophes sont évidemment un des caractères les plus frappants de la langue parlée, et par le choix des mots, de la langue des paysans. Mais ces « commentaires affectifs » trouvent leur expression plus parfaite encore dans les interjections. Avec les mots exclamatifs, se déverse tout le contenu affectif de la pensée du sujet parlant : tantôt ils soulignent l'intonation propre de l'énoncé, souvent aussi ils suffisent, et le personnage ne peut exprimer que par eux toute son émotion. Nous négligeons ici, il va de soi, les interjections du type OH ! AH ! ou celles qui accompagnent un geste (cf. VLAN ! en fin de phrase pour rendre le mouvement de la claque : *P. de C.*, p. 71 et ailleurs autres de même nature), pour ne signaler que ceux qui sont des mots ;

— des jurons affaiblis : TONNERRE (« il parvint cependant à crier : tonnerre (*Clop.*, p. 156) ; NOM DE NOM DE BON SANG (*Clop.*, p. 183) ; NOM DE D'LA (*Fabrice, Clop.*, p. 154) ;

— ceux qui développent toutes les nuances du oui : AH ! OUATH (*Sour. p.*, p. 246) ; OUICHE (*Coq.*, p. 115, *Rag.*, p. 98) ; AH ! OUICHE ! (« Tout semble fini — ah ! ouiche ! *Clop.*, p. 140) ; PARDINE ! (« Pardine ! c'est là que t'as mal » *Clop.*, p. 155, encore 141, aussi *P. de C.*, p. 23) ;

— ceux qui analysent l'étonnement : MATIN (*P. de C.*, p. 26) ; FICHTRE (*La Maît.*, p. 97) ; MA FOI (« ma foi, non, monsieur », *La Maît.*, p. 98) ; BIGRE (*La Maît.*, passim, forme atténuée de bougre) ; BOUGRE (souvent dans la bouche de M. Lepic ; *P. de C.*, p. 63 (1) ;

— ou qui marquent l'impatience : SACRÉ MATIN (« sacré matin, à la fin, voulez-vous me répondre ! » *Clop.*, p. 154).

— celui-ci enfin est particulier à une personne, chez qui il traduit des sentiments divers : CHÂCRE (il s'agit de la vieille Honorine qui vient d'avoir eu le dessous dans une discussion avec M^{me} Lepic au sujet de Françoise enceinte, et dont la colère s'apaise petit à petit). « Châcre, disait-elle alors, en traînant sur l'*â*, comme si elle eût tiré une ficelle de sa gorge. Enfin elle fut toute calmée. » (*Clop.*, p. 149) (encore p. 31 et 174) (aussi *P. de C.*, p. 47).

LA LIBERTÉ GRAMMATICALE

Les faits que nous allons citer, s'ils s'expliquent tous par une création grammaticale, propre à la langue populaire, sont avant tout des faits de vocabulaire. Le langage des paysans use avec liberté des procédés formels dont se sert la grammaire régulière : tout comme la langue populaire proprement dite, sans doute, mais une qualité particulière s'en dégage, qui dépend, il est vrai, plus peut-être de l'intonation que de la fonction même des procédés.

Parmi ces procédés formels directs, l'emploi des préfixes et des suffixes est le plus remarquable.

C'est par besoin d'expressivité que ce langage use des suffixes :

(1) Pour moi je ne l'ai jamais entendu que chez une seule personne, un paysan de ma connaissance, dans mon village (Pays de Montbéliard).

— pour une nuance péjorative :

— ERIE : POUILLERIE (*Ec.*, p. 24, *Rag.*, p. 70 : « il se croit propre dans sa *pouillerie*, cet individu-là ! ») ; VOLERIE (*Ec.*, p. 95) ; LAMBINERIE (*P. de C.*, p. 51) ; MENTERIE. (« On va te la calmer, ici, ta *menterie* ». (*Crime*, p. 161) ; JACASSERIE (*Clop.*, p. 41) ; EMBERNERIE (« Non, non. Elle (l'assiette) n'est point sale. Ça vous donnerait de l'*embernerie* ! ») (*Ec.*, p. 171, encore *La Maît.*, p. 82 : « ennui, embarras »).

— ESSE : une JEUNESSE (*Clop.*, p. 193) (une nuance péjorative mitigée).

— URES : « Vous fâchez le monsieur qui est dans ses *Ecritures* » (*Rag.*, p. 137) ; (aussi *Rag.*, p. 8 : le pluriel et le suffixe donnent au mot en même temps que la nuance d'une chose qui est au-dessus de Ragotte, une nuance de respect.

— AILLER : TOURNAILLER (*Hist. Nat.*, p. 24), avec nuance d'inquiétude et d'embarras ; GODAILLER : « aller boire souvent avec quelqu'un » (*Coq.*, p. 110) ;

— ILLER : GAMBILLER : « elle (une vache) gambillait un peu d'une des pattes de derrière ». Boiter, traîner la jambe (*Crime*, p. 88).

— OUILLER : PATOUIILLER « piétiner dans la boue », avec valeur dérivée, impersonnelle de : « il y a de la boue » : « la pluie tombe et ça patouillera dans les champs » (*Buc.*, p. 8) ; (encore *Coq.*, p. 53, et *La Maît.*, p. 39 : « ça patouille dans la rue à ne pas mettre son chien dehors »). — A côté du verbe, le nom : « il marche ainsi dans la *patouille* » (*P. de C.*, p. 22). — C'est un mot dérivé de patte, avec le suffixe ouiller surtout expressif ; cf. une autre forme populaire : la *gadouille*.

— pour éviter l'emploi du verbe :

— EUX : ÉCRIVEUX : « il y avait deux partis en classe : les *écrivieux* et ceux qui n'écrivaient pas » (*Rag.*, p. 7) (1) ; GOUTEUX : ceux qui doivent venir goûter (*Rag.*, p. 20) ; VIOLONEUX (*Rag.*, p. 59), : celui qui joue du violon.

— MENT : RANGEMENT : « Marguerite... faisait encore quel-

(1) Mot qui existe déjà chez Mme de Sévigné ; GUICHARD, *ibid.*, p. 302, n. 8.

ques *rangements* » (*Crime*, p. 101) ; même valeur que le verbe, nuance plus concrète.

Le besoin de différenciation amène enfin l'emploi d'un féminin : SABOTIÈRE (la femme du sabotier, laquelle aide son mari) ; (*Buc.*, p. 60) (1).

Mais ce langage use surtout de préverbes :

— le préverbe DE —, avec sa valeur séparative ou cessative :

DÉGOULINER : « le sang... dégoulinait dans ses draps » *Rag.*, p. 115) ; encore (*P. de C.*, p. 57) ; — dérivé de « dégouler », « s'épancher », lui-même de goule : gueule (*O. Bloch*).

DÉMARRER : « s'en aller », « il ne *démarrera* plus » (*P. de C.*, p. 56) — (encore, *Clop.*, p. 56), pour *désamarrer* (dès le 15^e s.), (*O. Bloch*).

DÉRANGER (se) : en parlant du facteur qui ne suit plus ses habitudes, qui ne fait plus régulièrement son service (*Clop.*, p. 77).

DESHERBER : « Philippe qui désherbe, accroupi, les oignons du jardin » (*Rag.*, p. 18). Néologisme, 1874 (*O. Bloch*).

et, comme création plus originale ou plus dialectale :

DÉBARRASSER : ne pas s'embarrasser de quelqu'un. « Il se débarrasse bien de vous » (*Rag.*, p. 69).

DÉBOUFFIR : « elle pleure ; ses yeux ne *débouffissent* pas » (*Rag.*, p. 72).

DÉCESSER : (en parlant d'un journalier) « il ne *décesse* pas » (*Vigne.*, p. 50).

DÉFATIGUÉE : « quand je serai défatiguée, je repartirai » (*Rag.*, p. 98).

DEMANGER : (en parlant du canard décapité qui rejette par le cou les graines avalées) « il *dé-mange*, dit Philippe » (*Buc.*, p. 12).

(1) Il n'y a sans doute dans cette liste de mots des choses bien différentes : nous n'avons pas distingué par exemple les créations proprement dites (cf. *tournailler*) des emplois de mots ordinaires. Selon nous, c'est toujours une création que pense faire le personnage quand il emploie tel ou tel de ces mots (Cf. *Ragotte*, et l'emploi du mot *écritures*).

DEMARIER : « tandis que ses mariés se *démariënt* » (*Coq.*, p. 121).

DEPIAUTER : « si c'est ainsi, que ma femme écorche et *de-piaute* la tienne à son aïse » (*Coq.*, p. 112) — sur la forme dialectale *piau* : peau.

— le préverbe RE —, avec l'idée habituelle d'une action renouvelée :

RAVOIR : « il les *ravait* bien toutes les deux » (*Lant. s.*, p. 23).

RÉCRIRE : (*Lant. s.*, p. 76), avec « encore » (*Rag.*, p. 72) : « il marque sur sa lettre qu'il nous *récrira* encore »,

REGONFLÉE : (enceinte de nouveau) (*Vigne.*, p. 167).

RELEVER : (lever à nouveau des perdrix) (*Hist. Nat.*, p. 67).

RESSORTIR : (*Vigne.*, p. 62).

la REVOILA (*Rag.*, p. 104) : « bientôt la *revoilà* encore ! »

REDEFAIRE : « le soir, rentrant de la chasse, il dit : Je ne voudrais pas redéfaire tout le chemin que j'ai fait » (*Vigne.*, p. 41),

le plus souvent pour exprimer une idée de renforcement avec des verbes à voyelle initiale :

REMBARRER (quelqu'un) : le remettre vivement à sa place (*Rag.*, p. 53).

en RABATTRE (quand les caractères sont l'un devant l'autre) « il faut en rabattre » (*Rag.*, p. 65).

ou sans que cette valeur soit souvent très sensible :

RARIVER (*Coq.*, p. 7).

RARRANGER : (*Coq.*, p. 53 ; — *Lant. s.*, p. 48 ; — *La Maît.*, p. 100 ; — *P. de C.*, p. 149).

Ce langage des paysans se caractérise encore, grammaticalement, par un certain nombre de procédés indirects, dont le type le plus fréquent est l'emploi d'adverbaux :

— un nom : tâche *moyen* (*Coq.*, p. 100) ; être en *maître* (*Rag.*, p. 9) (« c'est-à-dire au service des autres », explic. donnée par J. Renard lui-même).

— un verbe même : indique *voir* (*Buc.*, p. 20) ; répète *voir* (*P. de C.*, p. 80) ; ôte-toi *voir* (*P. de C.*, p. 24) ;

— un adverbe : Emile faisait *grandement* ses adieux

(*Clop.*, p. 87) ; c'est *selon* (*Vigne.*, p. 74) ; elle est *droit là* (*Buc.*, p. 29) ; il est malade *pour de bon* (*Rag.*, p. 74) ; elle m'a *bien fait* (*Rag.*, p. 31 : « fait du bien, elle m'a réussi ») ;

— un adjectif, avec valeur d'adverbe : tu l'as *beau* (en parlant d'un oiseau bien à portée de fusil, *P. de C.*, p. 24) ; il n'en faudrait pas *grand* (*Rag.*, p. 16) ; avec la valeur descriptive d'une locution verbale : *faire mou* (« pleuvoir » *Rag.*, p. 14 ; « quand il pleut sur l'un, il fait mou sur l'autre », entendre au figuré : si l'un gagne des sous, l'autre en profite) ; piquer *net* (au figuré, *Rag.*, p. 68) ; dormir *serré* (*Vigne.*, p. 44).

Il est à peine nécessaire enfin de citer l'emploi du pronom personnel indéterminé *ils* (*Rag.*, p. 16 et passim) ou de l'article devant noms propres, *le Paul*, *la Meunotte*, *la Gagnarde* (avec le nom patronymique féminisé) (*Coq.*, passim).

Le vocabulaire spécial : les mots individuels.

L'on peut rapprocher de ces créations collectives un certain nombre de mots qui, dans le parler des gens d'un village, frappent parce qu'ils ne font pas partie du lexique courant. Les uns sont forgés correctement sur des suffixes, mais ne sont pas catalogués dans les dictionnaires ; les autres sont détournés de leur sens connu et prennent, par évocation individuelle, un sens que le sujet parlant adapte, sans qu'il en coûte à l'interlocuteur, à la situation présente ; d'autres enfin traduisent l'état d'esprit de tel ou tel personnage : le désir de bien parler, la vulgarité, le caractère enfantin, le goût de la plaisanterie et du jeu de mots ; certains encore, qui remontent à un événement, à une anecdote, et dont l'origine finit par n'être plus connue, ne sont que des tics de vocabulaires propres à tel ou tel individu, ou à un groupe d'individus, avec la même importance qu'un tic physiologique. Il n'est pas à ce sujet, de conversation plus savoureuse et plus vécue que celle des deux femmes (M^{me} Ledru et maman Suzanne) rythmée à la marche du cortège funèbre de Françoise

(*Clop.*, p. 193 sqq.). Nous donnerons, au lieu d'une liste alphabétique de ces phénomènes lexicologiques, les mots des différents individus :

Les gens du village qui ne sont pas les acteurs principaux.

AREUTIR : « ce qui m'*areutit* le plus, c'est la descente par les cordes (à l'enterrement) (*Clop.*, 199) (maman Suzanne). — Ici émouvoir.

BOURDOUDOU : « Les vieilles femmes... flairaient l'orage, et déjà elles plaisantaient un peu : — Gareau *bourdoudou* ! disaient-elles » (*Hist. nat.*, p. 27). Sans doute onomatopée.

CANARD : nom donné à Poil de Carotte par son parrain (*P. de C.*, p. 102 et ail.).

CHARRON : « Charon » — « C'est pour payer la barque à *charron*. — Quel donc *charron* ? — Ah, dame ! vous m'en demandez trop » (*Clop.*, p. 196) (M^{me} Ledru).

CHIQUENAUDER : « file... ou je te *chiquenaude* » (*Coq.*, p. 128) (Une bonne vieille).

CLOUÉ : « A la Saint-Martin, je serai *cloué* » (*Rag.*, p. 175). — Absolument, dans le cercueil (Barnave).

COMBE : républicain, avec nuance d'insulte. « Sale *combe* », du nom Combes, « chef des francs-maçons » (*Buc.*, p. 165). (Une paysanne).

CORPORÉE : « je suis née forte et bien *corporée* » (*Buc.*, p. 42), (Madame Louise). — Un ex. de G. Sand (*Petite Fadette* 5) cité par F. Brunot dans Petit de Julleville, VIII, p. 771, et considéré comme patois.

CORONAT : extrait de « *finis coronat opus* », mots latins retenus par un personnage qui a fait de courtes études : le régisseur Hubert, qui répond à tous propos : *coronat, coronat* (*Buc.*, p. 74).

ECHARNIER : « n'y a-t-il pas de danger à *écharnier* ainsi le diable ? » (*Clop.*, p. 197). (Maman Suzanne). — Faire le diable (se mettre dans la peau du diable).

GARS : emploi pour l'homme : « chétif *gars* ! » (*Rag.*, p. 118) (La veuve Laure) (*Sour. p.*, p. 236), et encore *Rag.*, p. 139.

GUÉRITE : cercueil (*Clop.*, p. 194). (Maman Suzanne).

MAGNER : « notre petit curé... il les (les philosophes) *magne* bien » : déformation de manier, « il les arrange bien » (*Clop.*, p. 195). (Maman Suzanne).

MOUTONNE : « un homme doux comme un mouton » : « ce n'est pas un homme qu'elle épouse, mais un *moutonne* » (*Rag.*, p. 56) (M. Carol). — Sans doute ici la transcription méridionale.

NÉNERRE : pour tonnerre « chacune d'elles cherche un placard à chaque coup de gros *nénerre* » (*Buc.*, p. 82). (des femmes). Formation enfantine plaisante.

SYNAGOGUE : « c'est *synagogue* » (c'est peu catholique) (*Clop.*, p. 195) (*M^{me} Ledru*) (1).

M^{me} Lepic ou M^{me} Lérin :

BÊTIFIER : « au sens de devenir bête : « vous *bêti*fiiez... ma parole ! » (*Clop.*, p. 32).

CHARRETTE : dans la locution de philosophie populaire : « on a beau dire et beau faire, tout ça, ça ne veut pas dire *charrette* » (*Clop.*, p. 27 et fin).

SALISSURE : « ma petite *salissure*, tu en as mangé » — appliqué à Poil de Carotte (*Sour. p.*, p. 176).

C'est par recherche, et comme pour accentuer son air pincé qu'elle dira :

POSITIF : « c'est *positif* qu'il ne les a pas réussies » (*Scur. p.*, p. 173).

QUINTESSENCIER : « Le fait est qu'il *quintessencie* » (*Scur. p.*, p. 172).

SENSITIVE : « ne fais donc pas ta *sensitive* (adressé à Poil de Carotte) (*Sour. p.*, p. 172) (2).

Les principaux acteurs : Honorine, Françoise, Fabrice et surtout Philippe et Ragotte.

AFFAIRE : « ce ne doit pas être très gai, dans cette grande *affaire* » (*Clop.*, p. 42) (Françoise). — Ici « cuisine ».

(1) *Les mots d'enfants*. Il convient de mettre à part le mot CHEURROTTE (« sœurotte, sœurette) qui est le nom donné à Françoise par son frère Petit-Pierre (*Clop.*, p. 190 et ailleurs), et les mots de la nature de GRIBOUILLADE (la *gribouillade* des clowns sur la figure — *Buc.*, p. 141) ; Les pages des *Bucoliques* (p. 90 à 153), intitulées *Pierre et Berthe*, sont en effet un recueil de mots d'enfants. Comme il arrive quand on est en présence de ces sortes de mots, les uns y voient des mots forgés de toutes pièces par des personnes adultes, les autres au contraire la spirituelle adaptation du langage des enfants au langage de tous et à la vie de tous les jours. Ils sont ou des emplois plaisants (cf. « écrabouillons l'ancêtre », dit par Berthe en sautant sur le lit de son grand-père, p. 113), ou des déformations de mots (le « grelot », pour le « gros lot », p. 105, un catalogue pour un « cloporte » (p. 132) ; la plupart sont des jeux de mots et des images, qui ne sont pas du domaine du vocabulaire. Selon H. Bachelin, J. R. en a gardé les tournures et leurs mots étonnants (cf. le *hoquet* de la faux sur les cailloux).

(2) Les mots de la mère de Poil de Carotte, peu nombreux, marquent ou sa méchanceté à l'égard de Poil de Carotte ou sa prétention. J. Renard préférera observer et noter les mots des personnages plus natu-

AFFRIANDER : « vous *m'affriandez*, madame, et vous m'avez rendue difficile » (*Rag.*, p. 20). (Ragotte).

ASSAISONNER (s') : « oui, si j'ai de quoi *m'assaisonner* » (*Rag.*, p. 90). (Honorine — Ajouter quelque chose à du pain.

DÉBÊTIR : « (en parlant des sous) et il n'y a que cela qui *débêtît* le monde ! » (*Rag.*, p. 20) (Ragotte).

BROUTER : « le bec de l'aiguille casse, et l'aiguille *broute* » — et Philippe traduit : Elle érafle. (*L'Œil c.*, p. 50). (Ragotte).

CARNASSIER : carnivore. — « Le monde devient *carnassier* » (*Rag.*, p. 15) (Ragotte).

CORPS : personnes. — « Quels drôles de *corps* que ces gens-là ! » (*Clop.*, p. 86). (Françoise).

DÉLICATESSE : « elle doit être habituée à de la *délicatesse* » (*Rag.*, p. 25). (Ragotte).

EMBLAVÉ : « D'un lit où le paresseux s'attarde, elle dit : — Voilà un lit bien *emblavé* ! » (*Rag.*, p. 28), terme d'agriculture. (Ragotte).

FINE (ma) : ma petite (*Clop.*, p. 79). (Fabrice).

FLÛTER (en parlant du cor de chasse) : « pourquoi n'as-tu jamais appris à *flûter* comme ça ? » (*Rag.*, p. 17). (Ragotte).

GRILLAGE : en parlant d'une voilette : (*Rag.*, p. 19). (Philippe).

HERBEUILLER : « au lieu d'*herbeuiller* là dans les idées de la tête, tu ferais bien mieux... » (*Clop.*, p. 153) (Fabrice). — Méditer.

JAGUILLER : (dans une dent) « *Jaguille-moi* avec ton couteau » (*Rag.*, p. 30). — Ausens de « tripoter » : « à l'hôpital ils *jaguillent* les morts si on ne dit rien » (*Rag.*, p. 41). (Ragotte). (entendu par moi : jarguiller).

MARQUER : en parlant des chaussettes sales qui *marquent* sur les carreaux luisants (*Clop.*, p. 23). (Honorine).

MINCER (le bois) : « le refendre » (*L'Œil c.*, p. 49). (Philippe). — Pris au vocabulaire de la cuisine : cf. *mincer le lard* (*Rag.*, p. 19). — Le mettre en menus morceaux. Cité avec une croix par L.

MIRER : regarder dans le miroir — avec objet direct (*Rag.*, p. 27) (Ragotte).

MONTRE : avec complément d'agent : être guidé, dressé par ses maîtres (*Rag.*, p. 53). (Ragotte).

NIAUTE : niaise « je n'ose pas vous le dire, vous allez me trouver *niaute* » (*Clop.*, p. 32) (Honorine).

NOURRISSONNE : « elle a été la *nourrissonne* de M^{me} Corneille » (*Vigne.*, p. 33). (Ragotte), fém. de nourrisson. D. G. cite un exemple de Voltaire.

PARLEMENT : paroles, ton — « elle a le *parlement* dur » (*Rag.*, p. 26) (Ragotte).

rels et plus sympathiques que sont les membres de la famille d'Honorine et de Philippe. Voir à ce sujet les reproches que fait la cousine Nanette (*Buc.*, p. 36 à 41) à Jules Renard dont le « joli métier » consiste à mettre dans ses écrits toutes ses paroles.

PLUMEAUX : « il (d'un riche orgueilleux qui vient de se ruiner) marche sur ses *plumaux* » (*Rag.*, p. 21). (*Ragotte*). — Il faut savoir, ajoute l'auteur, que *Ragotte* est une habile plumeuse d'oies vivantes, et que les ailes d'une oie ainsi plumée pendent, mal soutenues, et traînent par terre.

POULAIN : « il (un âne) sur lequel elle monterait) aurait vite fait de faire *poulain* » (*Rag.*, p. 23). (*Ragotte*). — Ce qui veut dire (ajoute Renard) qu'elle serait bientôt par terre, entre les quatre pattes de l'âne.

PRINCIPAL (mon) : c'est ainsi que *Ragotte* appelle Philippe, parce qu'elle ne peut se passer de lui (sans que l'on puisse parler d'amour). (*Rag.*, p. 13). — Philippe l'appelle, lui, la vieille demoiselle.

RAPETITZIR : « elle ne dit pas rapetisser, mais *rapetitzir* un corsage » (*Rag.*, p. 51) (*Ragotte*) quand elle finit par ne plus savoir ce qu'elle dit).

TAPINER : lutiner ; « derrière les fagots, le gendarme a *tapiné* la femme du corroyeur » (*Rag.*, p. 32), (*Ragotte*) — « Taper à plusieurs reprises », en parlant du docteur qui ausculte, et tapote (*Rag.*, p. 168).

TERME (à) : « quand on est chez les autres, on est toujours à *terme* » (*Rag.*, p. 28). (*Ragotte*).

VIANDE : « que voulez-vous, c'est ma *viande* » (ma fille) (*Rag.*, p. 26) (*Ragotte*).

VICTORIEUX : (devant un caraco de satinette) « c'est trop *victorieux* pour moi » (*Rag.*, p. 15) (*Ragotte*).

VOIR : « elle se rappelle exactement la date de son retour d'âge. J'ai *vu* pour la dernière fois le jour de la première communion » (*Rag.*, p. 32). (*Ragotte*), — Cité par *L.* (« avoir ses règles »).

Les mots régionaux et les mots techniques

Tout ce qui est du domaine de la campagne — la ferme elle-même, ce qui a trait à la vie quotidienne, les animaux et les plantes, le temps aux différentes saisons, les travaux des champs, les loisirs aussi et le décor habituel... — peut être désigné par des noms et des verbes spéciaux. Certains ont leur équivalent en langage commun, mais cet équivalent, moins pittoresque la plupart du temps, le paysan ne le connaît pas ou le néglige. Les mots que nous avons relevés sont de deux sortes : les uns sont des mots proprement techniques ; ce sont des mots dont usent les paysans, sans qu'il y ait précisément d'équivalents populaires ou dialectaux, et ils ne sont pas non plus, tous, des mots savants ; et la liste de ces mots peut varier d'une région à

l'autre : tel animal, tel instrument, tel travail qui dans une contrée déterminée aura un nom de forme familière, ne sera dans une autre désigné que par le nom qui est le terme technique. Les autres sont des mots dialectaux pour désigner des êtres et des choses.

Une première question se pose : celle de l'aire géographique : parti de Chaumot, à quel endroit tel vocable n'est-il plus compris d'autres paysans ? Puis une deuxième : celle de la nature et de l'ancienneté du mot : un terme donné est-il un mot du patois, moins immédiatement compréhensible, ou un mot familier du langage courant propre à plusieurs régions ? Toutes les fois qu'il aura été possible de le faire, nous indiquerons par un rapide commentaire l'exactitude de ces mots.

Il serait d'autre part intéressant aussi d'en souligner la valeur stylistique, là où ils sont employés. Nous le ferons chaque fois qu'ils nous paraîtront avoir été employés à dessein ; mais dans bon nombre de cas, l'auteur ne s'en est servi que par souci de propriété et de vérité : parlant de Ragotte, de Philippe, des occupations de ces ménages de petits paysans et journaliers, Jules Renard ne pouvait pas ne pas les employer. Beaucoup fleurissent bon le terroir ; concrets par ce qu'ils évoquent, parfois par leur consonance, quelques-uns sont, dans une région, propres à quelques villages seulement ; mais ils sont le plus souvent l'héritage du passé, et, comme tels, connus aussi d'autres régions où, avec les habitudes ancestrales, on a gardé le vieux fonds de la langue.

Nous ferons le classement par centres d'intérêt.

Dans les prés et dans les champs.

BIGUIGNON : « le sommet d'une route » (*P. de C.*, p. 137). — Renard en donne lui-même la définition dans un article de *l'Echo de Clamecy* : « Regardez du sommet (biquignon) de la vieille route, dans la direction de Lormes » (*Mots d'Ecrit*, volume du *Vigne.*, p. 268). M. Lepic aime employer ce mot du pays.

BOISSELÉES : (de boisseau) terres dont la superficie est évaluée en *boisselées* (ce qu'on peut ensemençer avec un boisseau de blé) ; « Vous êtes donc propriétaire ». — J'ai trois *boisselées* » (*Rag.*, p. 125).

EMBAUCHES : les gras pâturages (*Vigne.*, p. 26), dans la bouche de Philippe.

ECHALIER : « échelons disposés à certains endroits contre une haie et servant à passer par-dessus » (*Buc.*, p. 50, *P. de C.*, p. 114, *Hist. nat.*, p. 25).

TRACES : « les haies des champs qui séparent les propriétés ou les prés des champs ». Renard en donne (*Clop.*, p. 133) une longue et pittoresque description.

TRAVERSES : « raccourcis » (*Hist. nat.*, p. 73) ; langage courant de toutes les camgagnes.

La fenaison.

ANDAINS : « ce que le faucheur coupe à chaque pas ».

COUTELÉES : « les *coutelées* régulières du faucheur ».

GENDARMES : « les brins d'herbe qui restent debout ».

Tous ces termes sont dans la description précise et minutieuse du travail de Philippe (*Vigne.*, p. 35) : *andain* est un très vieux mot de la campagne ; *coutelées* est d'usage familial et courant ; *gendarmes* est l'expression imagée comme trouvée par Philippe lui-même ; J. Renard prend soin d'ailleurs de l'expliquer par un « c'est-à-dire ».

La moisson et le labour.

MOUTONS : les avoines coupées sont mises en *moutons* (*L'Œil. c.*, p. 26) ; mais ici Renard emploie ce mot avec humour, parce qu'il s'agit de la vieille Nanette qui aïeurs (*Buc.*, p. 37), de loin considérait déjà comme des moutons en train de brouter des tas de fumier prêts à être étendus sur le chaume — et Jules Renard explique « elle est venue mettre son avoine en *moutons*, en « javelles » (terme précis) si vous voulez ».

ETEULE : les récoltes enlevées, le champ est une *êteule* (*Hist. nat.*, p. 34), et l'auteur ajoute lui-même entre parenthèse : les paysans disent : une *êteoule* (1).

DÉVALÉE : terme précis opposé à la montée, en parlant du labour qui se fait à l'aller et au retour (*Hist. nat.*, p. 35).

LABOURÉ : « Je l'ai surpris, le soir, au bord d'un *labouré* » (*Hist. nat.*, p. 69) (à côté de « labour » = (champ labouré)).

A la ferme : la maison.

FOINEAU : le grenier à foin (*Clop.*, p. 101).

(1) Beaucoup de ces mots sont des mots vraiment « français » ; nous les avons cités cependant ici parce qu'ils sont du lexique habituel des paysans (cf. embauches, échalier, éteule) ; quoique « français », ils semblent, entendus dans telle ou telle région, être propres à cette région (cf. traverses, andains, dans la région franc-comtoise *andes*).

TOITON : diminutif courant de *toit* (*P. de C.*, p. 87), pour la cabane à cochons — terme propre tous les deux, mais régionaux.

Les travaux de la ferme.

FERMER les poules (*P. de C.*, p. 7). — TIRER les vaches (*Rag.*, p. 23) (1) sont les termes habituels.

FEURCHOLLE : ustensile pour faire le fromage blanc, avec des trous pour qu'il se produise des tétines (*Clop.*, p. 194). — Mot patois, dans la bouche de Maman Suzanne.

GROS VENTRE : élevage des lapins : comme les vaches, ils peuvent avoir le *gros ventre* (*Hist. nat.*, p. 34). — Une poche d'eau les ballonne, après un excès de nourriture ; mot pittoresque courant.

TAURES : mot régional habituel pour « génisse » (*Coq.*, p. 86, *Clop.*, p. 203).

VÊLER : mettre bas (*Rag.*, p. 36) ; est aussi pour parler de génisses le mot propre : mais POUSSER, FAIRE SA BOUTEILLE (*Clop.*, p. 204, *Coq.*, p. 87), sont les équivalents de *vêler*, avec toujours une nuance de création personnelle et d'image réaliste. PRUNEAUX de VEAUX (*Coq.*, p. 86, dans la bouche du fermier) est de même création : les taures sont parfois si jeunes (« elles ont fauté trop tôt ») qu'il faudra vendre, donner tout de suite au boucher les veaux qu'elles mettent bas.

Les mots d'appel adressés aux bêtes.

Il existe, on le sait, différents cris pour faire venir par exemple les poules à qui on va donner le grain ; il en est aussi pour chasser les canards, c'est ; HUCHE ! HUCHE ! (la vieille Martenette, *Buc.*, p. 168), et pour faire avancer les veaux, c'est AIE : « aïe donc, vali ! » (adressé par Husson à un petit veau qu'il traîne. *Crime*, p. 110, 111) ; à l'adresse des moutons TRIE : « trie, trie, trie » (*Crime*, p. 161).

Travaux divers.

APPOINTIR : « j'appointis des pieux de vigne (*Vigne.*, p. 16). — Technique, cité *D. G.* (xv^e s., *A. Dauzat*). — A dans la bouche de Philippe une consonance de patois.

ENCROTTER : « mettre en terre » (*P. de C.*, p. 122). — En général en parlant de bêtes (entendu par nous : *encroûter*) : « il voulait être *encrotté*... avec les bêtes, les vaches, les bestiaux crevés » (*Clop.*, p. 195).

(1) Philippe, qui sait tout faire, n'a jamais su *tirer* les vaches ! — mais c'est souvent le rôle de la femme qui, à la campagne, peine plus que l'homme.

ETIQUET : mot patois (*Rag.*, p. 106) : « toujours tricotant, elle sait tricoter à l'*étiquet* » ; proprement, l'*étiquet* (*D. G.*) est la perche du pêcheur fixé en terre ; mais Jules Renard l'explique aussitôt dans le texte même : « on appelle *étiquet* un noyau d'abricot vide et percé où passe la coulisse du tablier. Il se place sur le ventre, un peu à gauche, et au creux de l'*étiquet*, s'appuie, par un bout, l'une des aiguilles du tricot ».

MOULEUR : « les paysans *mouleurs* qui regagnent le village » (*Hist. nat.*, p. 4) ; équivalent de « bûcherons » : « celui qui moule, fabrique le bois » (*E. de Chambure, Glossaire du Morvan*, Paris, 1878).

TAPOIR : « la *tapoir* et la planche à laver » (*Rag.*, p. 24).

L'habillement.

DEVANTIER : « tablier » (*Rag.*, p. 92). — (Régionalisme entendu souvent). (XVI^e s., *A. Dauzat*).

LIMOUSINE : manteau de poil de chèvre ou de grosse laine que portent les bergers et les bouviers (*Clop.*, p. 202, *Crime*, p. 106) — d'abord dans le Limousin ; néologisme.

L'ameublement.

ARCHE : « à la fois pétrin et coffre de cuisine » (*Rag.*, p. 32 et *Buc.*, p. 34) — dans le Centre et le Midi.

BASSIE : « l'évier », endroit où on lave la vaisselle (*Clop.*, p. 64).

BUE : « M. Vernet... inspecte l'intérieur d'une armoire à lit, des casseroles, des *bues*, se propose d'en acheter une pour sa cheminée » (*Ec.*, p. 133) — cruche à eau, à large ventre (*L. supplément*, pour *buié*).

CASSE : « le cuivre de sa *casse* brille comme de l'or » (*Clop.*, p. 138). — Ici « casserole en cuivre à faire les confitures » — employé couramment d'autre part au sens de casserole qui en est le dérivé.

COUETTE : « le lit de plumes » (*Rag.*, p. 28 et *L'Œil c.*, p. 88).

POULANGIS : « espèce de droguet mi-partie fil de chanvre et fil de laine » pour faire des rideaux (*Vigne.*, p. 11).

TINETTE : « écuelle », « la mère et les enfants avaient une grande *tinette*, et le père son écuelle à part » (*L'Œil c.*, p. 92). — Vieux mot ; et plus dialectal : *tinotte* (*Rag.*, p. 98 et 101).

Les repas.

BROUSTILLON : repas où rien n'est ménagé (*Rag.*, p. 142). — Définition donnée dans le texte par Renard lui-même.

BRULÉE : « c'est une galette plate et sèche que (la) cousine Nannette fait, le jour qu'elle cuit, avec ce qu'elle gratte de pâte collée au fond de l'arche... la galette des malheureux » (*Buc.*, p. 34). —

Jules Renard aime ces mots du pays concernant la pâtisserie, et il définit ailleurs les deux sortes de galettes que l'on fait chez lui : « la galette aux *bretelles*, qui se compose de semoule et de bandes de croûte croisées par-dessus, comme des bretelles, et la galette *aux herbes*, dite *au mal de jambe* (Rag., p. 59).

Les plaisirs : les jeux d'enfants, la danse, le café.

En allant au bois, ce beau dimanche de printemps, Petit-Pierre essaie de distraire sa sœur Françoise en exécutant par exemple *le chêne droit* (« se tenir sur les mains », Clop., p. 180) ; il lui propose aussi de jouer à la *peste, courante, coupée, baissée*, et il explique : « Je te donne une tape sur le bras, sur le dos, où ça se trouve ; c'est la peste... tu la garderas tant que tu ne m'auras pas rendu la tape » (Clop., p. 184-185). Il se sert aussi de verbes patois : *jouer* (« sauter par-dessus un tas », Clop., p. 187) ; à ces jeux, tricher, c'est *piger* ; perdre, c'est *être quiné* (Clop., p. 181).

À la noce deux jeunes hommes « dansent une espèce de bourrée, moins tapageuse que la vraie, et qu'on appelle *le branle*. C'est grave et lent. Ce doit être ancien comme la plus vieille maison du village » (Rag., p. 60). Mais ailleurs Jules Renard emploie les termes techniques : Honorine, fière de son fils prévôt de danse au régiment, le regardait avec admiration au bal de la fête du pays, et sa lanterne à la main, le suivait, « éclairant ses *entrechats*, ses *piqués* et ses *ailes de pigeon* » (Clop., p. 151).

Au café, les paysans prennent des *gouttes* (Clop., p. 21, mot familier très courant) et l'on y fait des *brûlots* (« l'eau-de-vie qu'on allume », Clop., p. 87, 90). Mais il est à peine besoin de citer de tels mots.

Les animaux.

AGACE : la pie (mot champenois, très répandu dans l'est et le Massif Central : « la note criarde des *agaces* », Clop., p. 125) ; par déformation régionale *ouasse* (Clop., p. 185) ; « M^{me} Lepic, pourtant plus bavarde, entre ses repas, qu'une *agace* (P. de C., p. 51) — peut être choisi ici à cause de sa consonance expressive.

BARBOULOTTE : bête à bon dieu : « une *barboulotte* d'un beau noir de jais, escaladant un brin d'herbe » (Clop., p. 113). — Les gamins de village s'amusent à mettre ses insectes sur le doigt et à dire jusqu'à ce qu'ils s'envolent : « *barboulotte, barboulotte, fera-t-il beau temps demain ?* »

BERDIN : pou : « (il) fouille l'épaisse laine d'une mère (brebis) et attrape avec ses ongles un *berdin* jaune, rond, dodu, repu, énorme (P. de C., p. 94).

BIGUE : chèvre : « une *bigue* aurait brouté les feuilles » (Clop., p. 175) ; populaire *bique*.

CANCOUELLES : hannetons (*Clop.*, p. 183). — Mot connu de nous : le féminin *cancoires*.

COISSORS : petits cochons : « (le père) ne voulait pas manger avec les petits *coissots*. — Avec qui ? — Les petits cochons, nous ! » (*L'Œil c.*, p. 92). — Mot patois.

Les plantes.

BALAI : des genêts (*Clop.*, p. 186). — Sens premier du mot, encore dans beaucoup de parlers, notamment dans la région lyonnaise ; le sens de balai, ustensile de ménage, vient de l'emploi du genêt à cet usage.

BARBE DE BOUC : sorte de salsifis des prés (*Rag.*, p. 127). — Dont le nom varie avec chaque région et que mangent volontiers les gamins de village — nous connaissons la forme *balibot*.

BERTILLES : sans doute brindilles : « du bois mort, des *bertilles*, des feuilles sèches (*Clop.*, p. 187).

GRATTE-CUL : le fruit de l'églantier (*Sour. p.*, p. 196).

PAQUETTES : « Françoise en (de l'aubépine) arracha des « *paquettes* » qu'elle mâcha, silencieuse » (*Clop.*, p. 180). — Ici la fleur, en boutons, de l'aubépine blanche.

ROUETTE : baguette : « en passant près de la haie, elle casse une *rouette* dont elle ôte les feuilles » (*P. de C.*, p. 104) ; encore *Rag.*, p. 21, *L'Œil c.*, p. 91). — Donné d'autre part au pluriel comme terme vieilli de forestier par *L.* : brins de taillis dont on fait des liens.

TOLLES : « aux flambées de *tolles* de bois » (*Clop.*, p. 169, et ailleurs). — Nom qu'on donne aux sarments dans les vignobles, du Jura notamment (*L.* marqué d'une +).

TRAINASSE : la renouée, plante qui s'étend beaucoup : « il la couronnait de *trainasse* » (*Crime*, p. 163 ; encore *Clop.*, p. 73 et 94).

TREUFFES : pommes de terre (explication donnée par J. R. lui-même) (*Clop.*, p. 72 et 169). — Ce terme est encore du patois de certaines régions et nous connaissons quelqu'un qui n'emploie jamais pour pommes de terre que ce mot qui est tantôt *treuffes* (1), tantôt *triffes* (région de Montbéliard).

Mots divers.

Il est difficile de ranger quelque part les mots suivants, qui tous sont encore du patois :

(1) Attesté dans l'Atlas linguistique de la France pour les parties limitrophes de la Nièvre, de la Côte-d'Or, de la Saône-et-Loire et aussi de la Loire et du Rhône.

— noms :

BOUDARD : Ludovic après tous les travaux des champs, rentre « éreinté, crotté comme la vieille route, en eau, suant comme le « *boudard* » (*Clop.*, p. 93). — De Chambure, au mot *boudar* (sic) ne donne que le sens : « *cavité* fangeuse sous la roue d'un moulin ».

BOURRAQUINS : « M. Lepic lui passe la main dans les « *bourraquins* » et fait crépiter ses ongles comme s'il voulait tuer des poux » (*P. de C.*, p. 76). — Les cheveux, peut-être de bourre, à cause des cheveux retroussés et en désordre de Poil de Carotte.

BOUSILLES : « des *bousilles* aux lèvres » (*P. de C.*, p. 33, 104). — De petites bulles de salive.

BRAVERIE : toilette : « elle n'a pas les goûts de *braverie* des autres filles » (*Clop.*, p. 77) — et par analogie : un brave goûter (un beau goûter) (*Rag.*, p. 17).

CAMBOULES : cloques de piquûres d'orties (*Clop.*, p. 186).

GIRIES : « c'est bon... pas tant de *giries* » (*Sour. p.*, p. 213) — manières affectées.

RAMONAT : « une taupe, noire comme un *ramonat* » (*P. de C.*, p. 25) (un ramoneur).

— adjectifs.

GOBE : engourdi, insensibilisé par le froid, en parlant des doigts (*Clop.*, p. 24, 56 ; *Coq.*, p. 126). — Très courant dans beaucoup de régions, de l'Est notamment.

PEUT : laid : « hou ! le *peut* ! que tu m'agaces ! » (*Coq.*, p. 161). — Le diable, en patois du Morvan (L. Guichard, *ibid.*, p. 403, note 12). — Très fréquent.

— verbes.

DROGUER : « et je *drogue* de pile en pile » (*Rag.*, p. 67) (Ragotte qui cherche Paul le long du canal, vers les piles de bois). — Jaubert, *Glossaire du Centre de la France*, donne comme sens : « *perdre son temps à attendre* ; « selon nous : « aller, parcourir », que nous rapprochons du verbe souvent entendu *traquer*, *draguer*, toujours avec la nuance de « parcourir avec fatigue ».

MOUVER : remuer : « des fois, elle reste une heure, sans *mouvoir* » (*Sour. p.*, p. 246).

REBUTER : « Vous les (des pommes de terre) donnerez à votre cochon. — Il les *rebutera* peut-être » (*Buc.*, p. 87). — Transitif direct, au sens de refuser, repousser — patois dans la bouche du paysan Boussard.

Les locutions imagées.

Jules Renard aime enfin se servir de toutes les locutions imagées qu'on entend au village :

se promener à la CAPELINE (*Clop.*, p. 66) : se promener la tête dans les épaules, de telle façon que qui le voyait ainsi pensait qu'il avait une capeline ; la *capeline* est le vêtement de femme qui couvre la tête et tombe sur les épaules, comme en avaient toutes les Morvandelles » (*de Chambure*).

sentir le *Pou* PIQUER derrière l'oreille (*Rag.*, p. 65). — En parlant d'une femme qui, mariée, ne sera plus libre.

faire GRATILLON au ventre (d'un hanneton) (*Clop.*, p. 184).

fournir du VINAIGRE (en jouant à la corde) (*Ec.*, p. 150), et encore (*Clop.*, p. 184) : « comme les petites filles qui dansent à la corde : Du vinaigre ! Du vinaigre ! » — encore plus vite.

les chiens ont MANGÉ LA BOUE (*L'Éil c.*, p. 49). — c'était gelé sur les routes.

Toutes ces expressions sont des images, que crée l'esprit du peuple. Certaines autres formulettes sont des refrains populaires que dans la bouche des gamins ou des paysans telle ou telle circonstance amène invariablement :

— tous les termes des jeux par exemple :

— Pique, pique ma bourrique :

Veux-tu gager que j'en ai huit (*Coq.*, p. 136).

— Lanterne, cheurotte

— bigouberne, Petit-Pierre

— Sur combien ?

— Sur trois.

(*Clop.*, p. 181).

— Tolle, tolle, mon flûteau

Dans la cour à Jean Bargeot.

Jean Bargeot est un bonhomme

Et sa femme une bonne femme.... (*Clop.*, p. 183).

(dit par Petit-Pierre en même temps qu'il fait un sifflet avec une branche mince et dont la sève permet de décoller l'écorce.)

— toutes les formule de paris, de devinettes, de rimés :

Il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille (*Buc.*, p. 84).

Entre en terre, sors de terre ; entre en l'eau, sors de l'eau. Casse les os pour avoir la peau (*Crime*, p. 101).

Il ne faudrait pas le dépiter longtemps ! — Dépiton ! carcaillon ! (*Coq.*, p. 89).

Au plaisir, vieux camarade à la grillade ! (*P. de G.*, p. 130).

CONCLUSION.

La réflexion du « petit Descaves », que Jules Renard rapporte avec satisfaction dans son *Journal* (1), à propos d'une dictée prise aux *Bucoliques* : « Oh ! du Jules Renard, ce n'est pas difficile : personne ne fait de fautes », et que plus d'un écolier confirmerait, aujourd'hui que Jules Renard occupe une place importante dans les morceaux choisis scolaires, résume assez bien le caractère essentiel de son vocabulaire. L'on est presque étonné en effet de ne pas trouver chez un auteur quantité de mots à quoi nous ont habitués tant de romanciers de la fin du siècle dernier, ni clichés, ni mots philosophiques, ni mots importés, ni mots créés, ni mots voyants. C'est du style de Huysmans que Renard disait : « C'est comme une brosse dure, et ça gratte et il y a des crins très gros, très grossiers (2). » Rien de semblable chez lui.

Ici, le langage des paysans avec ce qu'il a de brut et de simple, mais aussi avec ses expressions techniques et dialectales, comme avec ses termes plus affectifs. Là, le langage de tout le monde, dans sa plus grande simplicité, où ne détonnent par conséquent pas les familiarités et que relèvent à peine d'archaïsmes et de néologismes.

Jules Renard certes parle correctement, et l'étude que nous avons faite de son vocabulaire ne nous amène en aucune façon à quelque remarque importante sur son style. Par là il n'intéresse que peu le linguiste. Il y a dans son œuvre très peu de mots qui, par leur acception ou leur emploi spécial, font de l'effet ; ceux qui frappent au premier abord sont, à la réflexion, simplement chargés de tout leur sens. Ainsi notre auteur se distingue-t-il plus par son souci du purisme. Nous nous proposons de montrer aussi que le matériel grammatical dont il se sert est le matériel simple de tout le monde : comme pour le vocabulaire, à peine ça et là une aspérité, une couleur plus vive.

Et pourtant, Jules Renard n'est pas simple ; et pourtant

(1) *J.*, p. 1157, 31 mai 1908.

(2) *J.*, p. 81, 18 février 1891.

il nous surprend. Ce n'est pas là, selon nous, affaire de vocabulaire. Traduisant la vie domestique et rustique la plus humble, il n'emploie que les termes communs, comme doit les employer un auteur bien au fait de la langue et qui sous aucun prétexte ne veut « mentir ». Mais l'artiste raffine, impose à la réalité un moule syntaxique particulier qui, à y bien regarder, seul nous étonne. Cette façon d'écrire, et c'est ce qui fait la valeur stylistique de notre auteur, ne laisse pas d'amener le lecteur attentif à l'idée qu'il y a là un décalque plus exact de la vie que dans toute autre façon — quand les parures de son imagination fantaisiste, l'emportant, ne nous font pas passer à un autre plan du réel.

Jules Renard styliste, c'est Jules Renard écrivant « petitement, menu, menu », c'est ensuite Jules Renard « chasseur d'images ». Ce sera tout à l'heure l'objet de notre démonstration.

CHAPITRE IV

LE MATÉRIEL GRAMMATICAL

L'œuvre de Jules Renard offre peu de prise au lecteur soucieux de trouver l'écrivain en flagrant délit avec les règles traditionnelles de la grammaire. Nous avons vu plus haut Jules Renard passionné des questions grammaticales, et l'on peut sans crainte affirmer qu'il écrit avec correction et pureté.

Les remarques, que nous allons présenter, parfois traduisent une certaine licence par rapport à la syntaxe habituelle, le plus souvent sont un élément d'appréciation du style : elles nous permettent en effet de constater, par le choix qu'en a fait l'auteur, l'application de ce qui est le fond des théories de Renard : simplicité et vérité, que relève ou corrige ça et là le désir d'expressivité.

Les noms abstraits.

L'emploi des noms abstraits chez un romancier de la fin du xix^e siècle est évidemment chose attendue. Mais le nom abstrait est dans le style un élément artificiel, puisqu'il déplace l'expression du plan concret sur un plan plus intellectuel. Jules Renard n'en abuse pas. Il convient d'ailleurs de classer chez lui les noms abstraits en deux catégories : *a*) ceux qui sont vraiment des emplois abstraits sentis comme tels ; *b*) ceux qui n'ont été choisis que pour leur valeur spirituelle et imagée : ces derniers relèvent de *l'image*, et nous les étudierons plus loin.

En ce qui concerne les premiers enfin, il faut faire une distinction dans l'œuvre de Renard entre *les Cloportes* et les autres romans ou recueils de nouvelles.

Dans *Les Cloportes*, l'auteur se cherche encore, et dans ces phrases lourdes, aucune image ne vient apporter son éclat. L'on ne trouvera pas par la suite de phrases purement abstraites comme celles-ci :

« elle pensait mollement à des choses que leur éloignement rendait encore plus difficiles » (*Clop.*, p. 132).

« des amertumes étouffantes se levaient en elles » (*Clop.*, p. 189) (1).

« Une dépense exagérée d'amour, une effusion désordonnée, des mots démesurés qui sonnaient faux dans le cœur d'Eugénie et la froissaient dans sa délicatesse » (*Clop.*, p. 69).

Nous n'avons trouvé dans les autres œuvres que très peu d'emplois abstraits pour l'expression d'un sentiment et des actions qui l'accompagnent :

« Ma sollicitude trouble ma clairvoyance » (*Ec.*, p. 158).

« L'inquiétude de Philippe nous gagne tous » (*Hist. nat.*, p. 21).

« l'accueil de ses hôtes ne s'en ressentit pas » (*La Maît.*, p. 69).

« cette certitude leur donna du courage » (*Vigne.*, p. 167).

« sa défiance de moi l'emporte » (*Vigne.*, p. 45).

« ma lucidité m'effraie » (*Coq.*, p. 53).

Mais presque toutes ces expressions (voir encore la plus banale : « son innocence le protège », *Lant. s.*, p. 7) résumant une action ou une suite d'actions, et, employées avec un verbe énonçant dans le récit un point important de la succession des faits sont en quelque sorte du langage courant. Si elles frappent parce qu'elles se détachent du fond simple et concret de la langue de Jules Renard, elles n'apportent avec elles aucune valeur stylistique nouvelle (2).

Quelques emplois d'abstraites sont plus intéressants. Constatons simplement une fois de plus qu'ils ne sont pas nombreux.

(1) Comparer avec : « un premier jet d'émotion la fait suffoquer » (*P. de C.*, p. 115).

(2) Est-il besoin de mentionner les abstraits dans les compl. cir. de manière : avec du respect — dans la solitude ?... ou l'adjectif pris comme nom dans l'expression : « le sérieux la gagne aussi » (*Rag.*, p. 91), répondant d'ailleurs là à un adverbe « sérieusement ».

— le tour *la fraîcheur de l'herbe*, par lequel est dégagée la qualité ou la caractéristique d'un être ou d'une chose :

« elle trempe ses pieds dans la fraîcheur de l'herbe (*Ec.*, p. 135) ; l'église gémit de toute la sonorité de ses voûtes (*Ec.*, p. 129) ; elle tâtonne avec ses mains noircies dans la nuit de la cheminée » (*P. de C.*, p. 47 ; mais ici Renard apporte plus de recherche par le rapprochement de « noircies et de nuit »).

Ils ont, ces termes, une valeur :

pittoresque, par le fait même qu'ils détachent la qualité ; (cf. encore « les lignes droites des dos... les croissants des cornes... », *Coq.*, p. 85) ;

expressive, parce qu'ils lui confèrent souvent une valeur superlative (cf. encore « au fond d'un mutisme où elle m'attend », *Vigne.*, p. 71) ;

spirituelle souvent, et Jules Renard ne les dédaigne pas alors : l'exemple cité quelques lignes plus haut (*P. de C.*, p. 47) en témoigne, ou encore les deux tours suivants avec la locution *en plein dans* : « frapper en plein dans la surprise de tous » (*Ec.*, p. 153) ; « une bonne réplique... qu'il jeta en plein dans la colère de son père » (*Sour. p.*, p. 252).

— les noms abstraits rattachés à leur sujet par un verbe peu expressif : en voici seulement trois exemples.

« il y eut un remuement de siège » (*Coq.*, p. 39) ; « il y eut une pause » (*Clop.*, p. 147) ; « Pyrame pousse un grognement sourd » (*P. de C.*, p. 9) (1).

— les noms abstraits avec un verbe ou un groupe adverbial qui fait image : dans ce cas l'élément imagé joue le rôle plus important et l'emploi du nom abstrait-sujet apporte une note humoristique :

« l'indignation bourdonne » (*Coq.*, p. 121) ; « les certitudes m'arrivent par bandes » (*Coq.*, p. 53) ; « notre impertinence se redresse comme une herbe foulée » (*Ec.*, p. 130) ;

et par mélange avec le tour *la fraîcheur de l'herbe* :

« la bise siffle sa nudité de laide » (*Coq.*, p. 64) ;

(1) ALF. LOMBARD., *Les constructions nominales dans le français*

mais l'on n'a plus affaire qu'à un jeu de mots vulgaire dans :

« cette confusion de fleurs amena celle des torts » (*Coq.*, p. 115).

— les noms abstraits au pluriel, le nom abstrait prenant par le pluriel une valeur concrète ; cet emploi est un fait de langue courant :

« ils murmurent des douceurs » (*Hist. nat.*, p. 22) ; « par des bâillements, des chocs de poing au creux de la poitrine » (*P. de C.*, p. 27).

souvent une épithète de circonstance ou un complément déterminatif en écarte la banalité, y ajoute par contraste une image,

« les regards allaient... à des nudités bien connues et *calmes* » (*Sour. p.*, p. 189) ; « le mot (sans costume) *refroidit* les curiosités *chaudes* » (*Coq.*, p. 38) ;

amène par opposition avec un mot grossier et une action grossière une préciosité qui se joue d'elle-même :

« charmés par des élégances d'ibis roses (en opposition avec la caresse d'un derrière subie par un « bleu » dans la chambrée) » (*Coq.*, p. 99).

— les noms concrets au pluriel avec valeur abstraite : enfin l'on trouve chez lui parfois un nom concret prenant par le pluriel une valeur abstraite et superlative :

« leurs mains s'étreignirent et leurs visages se rassérénèrent comme des *ciels* » (*Sour. p.*, p. 213) ; « Arrivent *les vilains temps* » (*La Maît.*, p. 89).

Les adjectifs et les degrés.

Les adjectifs jouent dans l'œuvre de Renard un rôle important. Tout d'abord ils remplacent aisément un complément de manière :

moderne, étudie (p. 212) cet exemple et l'explique, disant que par là Pyrame sait ce qu'il fait : il grogne pour éveiller l'attention de ses maîtres. Il n'y a cependant rien là que de normal.

« il m'a dit, brusque (avec brusquerie) » (*Coq.*, p. 53) ; « le coq de bois pétille clair » (*Hist. nat.*, p. 7) ;

un participe passé et un adverbe :

« les *fraîches* crottes du seuil » (*Coq.*, p. 124) ;

toute une proposition :

« la nuque douloureuse » (*Coq.*, p. 57) ; « un pinson répète par intervalles égaux sa note *héréditaire* » (*Buc.*, p. 7).

un complément prépositionnel :

« le soir... avant de m'endormir d'un sommeil *giboyeux* » (*Hist. nat.*, p. 68) ;

un nom dans le tour recherché (très rare chez Renard).

« l'odieux de la pêche » (*Hist. nat.*, p. 52).

Ils permettent ainsi de condenser l'expression, et, soit par leur acception, soit par leur place, de produire un effet voulu de précision, que nous analyserons plus loin (1).

Si l'on ne trouve pas chez lui d'épithètes rares, du moins les épithètes dont il use sont-elles toujours d'une grande précision et d'une parfaite réussite (2) — et nous pourrions redire ici ce que nous disions de l'exactitude et de la simplicité du vocabulaire. Parfois J. Renard, tout en feignant de jouer avec des mots, sait ajouter par un adjectif une nuance délicate : « la *bonne* bonté » (*Ec.*, p. 25), une touche complémentaire à une description : « la neige *endormie* et *endormante* » (*Coq.*, p. 82). Mais surtout il veut, évitant l'adjectif, indiquer la qualité d'un objet ou d'une personne par le tour du complément déterminatif (3) : ce tour a une double valeur : il exprime pour la

(1) Cf. p. 129, sqq., chap. *La construction*.

(2) Par ex. le pittoresque et l'harmonie imitative : « (l'âne) d'un petit pas sec et dru » (*Hist. Nat.*, p. 29), « un vol onduleux de pigeons » (*Crime*, p. 106).

(3) L'ex. « des choses nature » (*P. de C.*, p. 26) ne saurait être qu'une imitation stricte du langage parlé, et nous n'avons trouvé que cet

qualité sous-entendue le plus haut degré, et il est en même temps une image : Exemples :

— compléments déterminatifs simples :

« une taille de gerbe, des pieds d'armoire (*Vigne.*, p. 32) ; d'un pas de religieuse (*Vigne.*, p. 106) ; quel propos d'éclusier (*Vigne.*, p. 146) ; des lieues de chiens (*Clop.*, p. 180) ; ses petits bras de lézard (*Buc.*, p. 11) ; sa voix de poterie brute » (*Buc.*, p. 19) (1).

— complément déterminatif avec article indéfini affectif :

« des idées d'un biscornu ! » (*Ec.*, p. 137).

— Complément déterminatif comportant le nom sujet de la qualité incluse dans le déterminé :

« son diminutif de Larousse ; un rien d'arrêt ; des gammes de rire » (*Clop.*, p. 56 ; 105 ; 207 (2)).

Les verbes.

Si, ainsi que nous l'avons analysé dans le chapitre de la Manière, tout l'effort de sens chez Jules Renard est porté sur le verbe, il n'y a du moins, ni dans l'emploi des voix (3), ni dans le sens grammatical des verbes, rien qui ne soit correct, attendu, normal.

exemple. Il est intéressant de signaler d'autre part le tour suivant de comparaison d'inégalité : « si brave (il s'agit de l'oie) que le jars l'est moins » (*Hist., nat.*, p. 11), où l'auteur a réussi à condenser deux systèmes de comparaison : l'oie est plus brave que le jars | (il est curieux que) le mâle soit moins brave (que la femelle), puisque c'est elle qui protège ses sœurs.

(1) Entendre : une taille très grosse — des pieds larges et solides — d'un pas très doux — un propos d'homme peu compétent — beaucoup de trajet (par comparaison avec le chien qui sans cesse va et vient autour de son maître en promenade) — des bras très courts — une voix sans variété et sans agrément (en parlant du coucou).

(2) Mais nous ne sommes plus, avec ces remarques, dans le domaine grammatical ; nous touchons au style ; et nous reviendrons plus loin (chap. des *Images*) sur cette question de la qualification.

(3) Nous n'avons pu relever que l'emploi de la forme pronominale se rêver, à peine sentie comme telle : « il s'était rêvé commodément installé » (*Sour. p.*, p. 175) : il était, en rêve, commodément installé.

LE SUBJONCTIF ET LE CONDITIONNEL.

L'impatience justifie l'emploi vieilli du subjonctif de souhait dans l'exemple :

« Vienne toute la fraîcheur de la mer ! » (*Ec.*, p. 67).

Est-il d'autre part nécessaire de signaler les emplois de conditionnel

— en proposition relative comparative, ce qui permet d'apporter un peu de variété dans l'abondant bagage des comparaisons :

« la stupidité mécanique d'une pendule qui ne *marquerait* rien » (*Hist. nat.*, p. 57).

— en proposition indépendante, du ton d'une parenthèse, pour une affirmation adoucie :

« et elle *devrait* avoir plus près de soixante-dix ans que de soixante » (*Rag.*, p. 118).

Ce sont là nuances avec lesquelles joue normalement l'écrivain comme il joue aussi avec les subjonctifs et impératifs, sans souci de la valeur strictement grammaticale, dans le dessein seulement de présenter ici et là telle nouvelle, tel morceau d'une façon non attendue, et qui rompe un peu la monotonie des récits à l'indicatif (1).

LE PARTICIPE PRÉSENT.

Nous avons vu plus haut la chasse que faisait Jules Renard aux participes présents, à cause de leur sonorité et de leur lourdeur. Quelques exemples cependant peuvent être cités, où l'auteur a eu besoin du participe-gérondif de manière parce qu'il permet une phrase plus courte : cf. « ou, *tournant* son pied, *on* se récrie » (*Buc.*, p. 25), par le fait qu'il exprime parfaitement une action simultanée

(1) Voir par ex. dans la série *Minutes d'horloge* la « rupture » que produisent les poèmes plus spécialement « bucoliques » que sont *La cuisine* et *Le petit bois de Coolus* (*Buc.*, p. 78 et 80), à l'impératif.

généralement importante parce qu'elle est un trait d'humour ainsi souligné :

(M. Sud) « dans un accès de férocité et de bravoure, déchargea son beau fusil, en détournant la tête » (*Coq.*, p. 60) ; « D'un bond, Levraut, ardent au fumet, passa par-dessus les joncs du bord, et nagea rapidement, avec un aboiement entrecoupé, vers le canard, *laçant* ses traces sanglantes. » (*Coq.*, p. 83). (1)

LE PARTICIPE PASSÉ.

Jules Renard d'autre part souvent emploie le participe passé en apposition parce qu'il lui permet d'être plus bref et d'éviter la dépense d'une subordination grammaticale : « Invitée, la Gagnarde entra chez la Morvande » (*Coq.*, p. 106) ; il n'y a rien là que d'habituel, mais un exemple comme le suivant nous paraît être un peu hardi, de la hardiesse d'expressions et de tours qui caractérise l'*Ecornifleur* :

... « et monté (avec une fille), je serais parti tout de suite si elle avait voulu me rendre mon argent » (*Ec.*, p. 173).

Il aime aussi le tour absolu, classique, à l'imitation du latin, mais aussi du français vulgaire, par lequel le groupe nom suivi d'un participe remplace le substantif d'action accompagné d'un complément ou une subordonnée relative :

« le médecin consulté (*P. de C.*, p. 32) ; la rivière apparue (*P. de C.*, p. 38) ; une artiste de café-concert évoquée » (*Coq.*, p. 101).

(1) MISS COULTER, *The prose work and technique of Jules Renard*, Washington, 1935, explique (p. 140) ces deux exemples en se plaçant au point de vue de l'aspect : pour le 1^{er}, dit-elle, le participe présent oppose à la façon plus délibérée de tourner la tête, à l'acte brusque de tirer un coup de fusil ; pour le 2^e, il indique l'action répétée souvent de laper du chien opposée au mouvement simple de sauter par-dessus les joncs. N'est-ce pas là vouloir appliquer à un texte donné les notions d'aspect ? Il n'en est pas besoin et ce n'est pas là le sens de ces deux passages. Dans le 1^{er} c'est à *bravoure* et à *beau* que s'oppose « en détournant la tête » ; dans le 2^e, c'est à tout le récit, parce que le chien Levraut ne se décide qu'alors (!) à la chasse au canard. Peut-être même pourrions-nous voir aussi dans le son *an* qu'ici Jules Renard, d'une façon inattendue, multiplie l'écho de l'« aboiement entrecoupé ».

LES TEMPS.

Il nous faut nous arrêter plus longuement à l'emploi des temps : « en ce qui concerne le français moderne, il semble que ce qui domine l'idée verbale, ce soit à peu près exclusivement l'idée de temps » (Charles Bruneau).

L'imparfait.

L'imparfait est essentiellement un présent du passé et cet emploi est attendu dans l'œuvre de tout romancier. Jules Renard l'emploie souvent en fin de morceau pour présenter d'une façon pittoresque l'action qui dure : mais plus encore que les autres temps l'imparfait, ayant « plus qu'un sens précis, une possibilité de sens, que précise ou développe le contexte » (1), exprime aussi toutes sortes d'idées. On sait l'usage qu'en ont fait les naturalistes et tous les auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle. En voici chez Renard quelques exemples :

— Imparfait *causal* :

« Cette poseuse l'agaçait » (*Hist. nat.*, p. 10).

— Imparfait *d'explication* :

(Ragotte « aperçoit une voiture à âne qui emmène le Paul. C'était donc ce soir qu'il devait partir... » (*Rag.*, p. 71).

— Imparfait de *simultanéité* :

(au moment de la décharge du coup de fusil) « elle criait et j'ai vu tout de suite... » (*Rag.*, p. 174). — Ou plus expressif : « Quelques grains tombèrent dans l'eau : Françoise tressaillait au bruit » (*Clop.*, p. 168).

(1) CHARLES BRUNEAU, compte rendu de l'ouvrage de WALTER HANCKEL : *Die Aktionsarten* (aspects) *im Französischen*, Berlin, 1930, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Berlin, 1931, 160, p. 273.

— Imparfait *descriptif* :

« Il (le crapaud) fermentait et suintait, toutes ses veines crevées » (*Hist. nat.*, p. 39).

— Imparfait *d'entrée dans l'action* :

« Il cracha dans ses mains, emplit sa poitrine de vent, et il se baissait, tendait ses bras infinis, allait, les doigts écartés, les veines gonflées par l'effort futur, ramasser le paquet » (*Coq.*, p. 97).

— Imparfait *d'habitude* : souvent en tête d'un récit avant d'amener ce qui est le sujet même (cf. *Hist. Nat.*, p. 16, Dédèche est mort) (*Hist. Nat.*, p. 49) ; (ou encore tout le début des *Cloportes*, puis le roman amorcé, l'emploi du passé), (encore *Coq.*, p. 12) ; l'exemple suivant est d'autre part à signaler :

Il lui vanta les plaisirs de la campagne, et Comtal rentrait courbaturé... (*Crime*, p. 155).

De tous ces emplois, il va de soi que l'imparfait présentant l'action-ligne a pour voisin le passé simple énonçant l'action-point.

— Imparfait *des dires* : Un imparfait d'un usage récent et littéraire est l'imparfait que M. Le Bidois (1) appelle l'imparfait *des dires*, pour rapporter indirectement les paroles d'un personnage. Ce n'est là d'ailleurs qu'un des aspects du style indirect :

« Aux beaux endroits d'un livre, elle ne s'en cachait pas, ses yeux se mouillaient de larmes... » (*Ec.*, p. 17). — « Il secoua sa blouse et visita ses chaussons. Ce n'était pas lui ! » (*Clop.*, p. 189).

ou doublement indirect, Barnave rapportant les paroles sous-entendues des maîtres chez qui il devait aller :

« Ils m'offraient 70 francs par mois. Je payais mon vin. Je devais arriver sans moustaches » (*Rag.*, p. 163).

(1) LE BIDOIS : *Syntaxe du français moderne*, t. I. Picard, 1935 p. 431. Cet imparfait *des dires* n'est autre que l'expression du style indirect libre, que nous étudierons plus loin dans la structure de la phrase.

Parfois Jules Renard met entre guillemets ces réflexions sans verbe déclaratif exprimé, en style indirect libre :

« car c'était parfait comme apparence » (*Crime*, p. 147).

ou après un tiret de dialogue :

« Héboutieux payait d'audace :

— On le jalousait, il le savait bien. » (*Crime*, p. 155).

Mais notre auteur n'aime pas se tenir longtemps à ce genre de style (1), et une page comme *Crime de Village* (p. 152) nous le montre passant du style indirect libre au dialogue, puis revenant à l'imparfait *des dires*, avec une grande souplesse :

« Cependant Justine, en fichu bleu, plus fraîche et plus rouge, marchait près de Comtal, hardie et multipliant ses phrases : « Personne ne lui en imposait ! »

— Pas même quelqu'un de complet ? dit Comtal.

— Vous êtes malicieux.

Comme un homme fort, et quoique recherché dans sa tenue, il lui offrit le bras. Il aimait les choses simples et la trouvait belle. »

Le présent.

Mais l'on peut dire que le temps de Jules Renard, c'est le *présent*. Ce n'est pas à proprement parler le présent *historique* « qui nous rend le passé immédiatement proche et présent » (2), mais un présent figuré qui délasse en quelque sorte l'imparfait de sa besogne. C'est, d'après M. Buffin (3), une deuxième manière qu'a trouvée le natu-

(1) Voir plus loin p. 201 sqq. le passage fréquent, recherché du récit à la composition dramatique.

(2) LE BIDOIS, *ouvrage cité*, tome I, p. 423. On trouvera sans doute des exemples de ce « temps d'illusions », cf. « il est allé voir un spécialiste à Paris... Il arrive, la blouse trempée par une averse... » (*Rag.*, p. 168), — et nous laissons aussi de côté l'emploi, normal, du présent *indéfini*, comme dans : « la Morvande emplit son tablier de copeaux... Le soir, leur flamme vive éclaire et chauffe à la fois » (*Coq.*, p. 111).

(3) J.-M. BUFFIN, *Remarques sur les moyens d'expression de la durée et du temps en français*. Paris, Les Presses Universitaires, 1925.

ralisme, après l'emploi de l'imparfait, de rompre avec la langue logique : renoncer à tous les temps du passé pour se borner à l'emploi du présent, donnant ainsi l'histoire, les récits à « l'état naissant ». Il y a là quelque chose de nouveau qui a pris avec notre auteur un grand développement. Les descriptions des *Histoires Naturelles* avec le temps du présent nous font sans doute penser au présent indéfini, général, au présent « atemporel » (MAROUZEAU, *Précis*, p. 108), — mais avec une nuance. On sent un effort pour obtenir une impression de « nouveau », de « vu » et non de « raconté » (1). Voici là-dessus quelques passages caractéristiques :

« — Qu'avez-vous donc à la main ?

— Je me suis coupé un morceau du poignet, dit Philippe.

Il souffre moins qu'il ne s'étonne. Il a pu, jusqu'ici, couper avec sa serpe, sans une égratignure, des arbres durs, gros comme la cuisse. Or, il *veut* ce matin couper une mince petite baguette. Il faut croire qu'il *visé* mal et qu'il y *met* trop de force. Il *manque* la baguette, et sa serpe lui *entaille* le poignet jusqu'à l'os ». (*Buc.*, p. 10).

et tout le passage ainsi repris à son début continue par le présent.

... « Et elle (sa femme) raconte qu'une autre fois il *vient* de nettoyer un coin de la grange afin d'y battre du blé. Le sol *est* net comme une table. Philippe *grimpe* en haut, par l'échelle, pour descendre une gerbe. Sa fourche mal piquée *cède*, et il *tombe*, en arrière, dans la grange. On le *relève* avec trois trous à la tête, trois trous qui faisaient une grosse bosse. » (*Ibid.*) [Nous soulignons les présents remarquables.]

Voir encore *Le petit point d'à côté* (*Buc.*, p. 65). — *Le parapluie de coton bleu* (*Vigne.*, p. 161) : le récit est présenté comme si l'auteur avait suivi Pauline et Pierre défilants d'amour. *La caresse* (*Coq.*, p. 96), où le soldat Avril, dégoûté par une farce de chambrée (racontée au passé) sort du quartier et suivi par les nausées commence à vomir, appuyé à un arbre d'une place déserte.

(1) *Ibid.*

L'emploi de ce présent a naturellement des limites : il serait vite lassant. Le « narrateur qui sait les exigences de la langue » (1) sait alterner présent et imparfait ; non pas seulement l'imparfait de parenthèse narrative,

— d'abord sans doute lorsqu'il ne s'agit plus d'une succession de faits, mais d'un incident précis (ainsi peut être interprété le texte de *Ragotte*, p. 147, *L'Ivrogne*, dont la première moitié est au présent, et la seconde au passé : Mais quand il revient seul, l'ivrogne était toujours sur le pont... jusqu'à la reproduction de l'insulte au maire adressée) ;

— ensuite simplement par souci de variété : (ainsi des deux textes qui se suivent des *Minutes d'horloge*, *Buc.*, p. 70 et 71, l'un : *Le goûter de quatre heures* est au présent ; l'autre : *Les rideaux d'étamine* à l'imparfait et passé simple, sans qu'il y ait justification réelle de cette différence (2). Lorsque Jules Renard d'ailleurs veut placer son récit dans le passé, l'ayant commencé au présent, il précise par un complément circonstanciel : en ce temps-là — ce jour-là (3).

Les possessifs et les démonstratifs.

L'adjectif possessif ou démonstratif a aussi chez lui la valeur expressive qui lui est habituelle :

« les soldats sachant à fond *leur* civil » (*Coq.*, p. 10). — « Monté sur une chaise pour attraper *ma* mouche bleue... » (*Lant. s.*, p. 45).

— « On ne peut mettre Pointu dehors par *ce* temps » (*Hist. nat.*, p. 14). — « Les autres aiment *ce* goût-là (l'odeur du bouc) » (*Hist. nat.*, p. 33).

et avec le démonstratif *ça* : « mais tout de suite *ça* la reprend » (idée fixe — *Rag.*, p. 92) — « Il a attrapé *ça* en dormant sous un noyer » (mépris à l'égard d'une chose ennuyeuse). (*Rag.*, p. 130).

Mais Jules Renard fait une consommation considérable

(1) LE BIDOIS, *ouvrage cité*, tome I, p. 424.

(2) Il nous paraît d'ailleurs que, malgré cet effort voulu du récit à « l'état naissant », le récit au passé est plus animé, plus vivant.

(3) Cf. *Buc.*, p. 12 et 13, 16...

des démonstratifs d'insistance, de ceux par lesquels un mot, un objet, une idée sont mis en relief.

Les présentatifs ; la reprise.

Les procédés auxquels nous arrivons sont évidemment avant tout de la langue parlée. La phrase dès lors est donnée sous une forme disloquée, désordonnée, où les démonstratifs et présentatifs jouent un rôle de première importance. Ce « caractère frappant de la syntaxe parlée » (1), en même temps qu'il stimule l'attention, donne au style du mouvement et du relief. « A l'expression froide et inerte de la phrase logique se substitue insensiblement une communication vibrante et vivante, qui reflète l'âme et le cœur du sujet parlant, et qui, sans effort, éveille des correspondances immédiates chez le lecteur ou l'auditeur (2). »

A quel moment l'auteur a usé de ces tours simplement parce qu'ils sont du style familier, à quel autre il y a eu intention stylistique ? il est difficile de le préciser. Analysons d'abord ces tours : ils comportent :

— le *ce* sujet annonçant une explication : « en été c'est facile » (*P. de C.*, p. 15). « Ç'a été court » (*Ec.*, p. 137).

— l'emploi de *ce* comme introducteur épидictique suivi d'une proposition conjonctive, et repris ensuite par *ce* ou *c'est* : type : « ce qui lui paraît le plus dur, c'est... » (*Rag.*, p. 172).

— le gallicisme *c'est*, qui dirige brusquement la pensée sur un objet ou une idée : « le mieux réussi, c'est le bonnet du clocher » (*L'Œil c.*, p. 152).

— le tour *c'est... que* ou *c'est... qui*, qui souligne le mot mis en relief et tient l'esprit en suspens : type : « c'est la cane qui va la première » (*Hist. Nat.*, p. 8) ; en début de morceau, souvent aussitôt après le titre, c'est un procédé auquel tient Jules Renard ; ou pour déterminer un mot : « la neige, c'est de la pluie qui tombe en pureté » (*L'Œil*

(1) BALLY, *Traité de stylistique*, § 285-89.

(2) LE BIDOIS, *ouvrage cité*, tome II, 1938, p. 59.

c., p. 152) ; ou en fin de récit avec la valeur d'une explication : « c'est l'âne qui remonte et jette toute sa voix dehors » (*Hist. nat.*, p. 30).

— les présentatifs *voici*, *voilà* : « en voici un qui se reforme » (*Hist. nat.*, p. 13) ; « le travail, voilà le dieu » (*Buc.*, p. 5).

Souvent, chez Renard, ils servent de mots-outils pour une introduction : « c'était un beau canard à queue bouclée » (*Buc.*, p. 11). — « Voici que les bonnes mouches viennent chasser les mauvaises » (*Hist. nat.*, p. 27) ; pour une liaison : « c'est Agathe... qui la remplace » (*P. de C.*, p. 50). — « Après Philippe, c'est le Paul qui vient voir son frère Joseph » (*Rag.*, p. 42). Mais, au point de vue stylistique, le mouvement de la phrase :

— ou bien garde sa construction logique avec en relief le mot ainsi détaché : « c'est la vieille Marie Nanette qui s'approche la première » (*P. de C.*, p. 78, et de nombreux exemples partout) ; il en résulte souvent une rupture de la phrase en deux tronçons qui font des deux membres de la phrase deux membres aussi importants que l'autre : cf. « leur épée, c'est un épi » (*Hist. nat.*, p. 54).

— ou bien disloque l'ordre grammatical :

par anticipation : un pronominal représente le mot qui ne sera donné qu'après l'énoncé de la phrase :

« c'était une idée, cette odeur (*Clop.*, p. 175) ; c'est dur le métier (*Rag.*, p. 38) ; c'est quelque chose de simple, la patrie (*Bur.*, p. 170) ; c'est le seul défaut qu'elle lui connaisse — la gourmandise (*Rag.*, p. 22) ; c'est malin, le noyer ! » (*Rag.*, p. 130) ; etc... (1) ; et tous les tours *le qui... c'est*, ce qui me frappe, ce qui m'étonne, c'est...

(1) Ce tour de syntaxe familière de mouvement binaire a été étudié chez un romancier d'aujourd'hui F. Céline par M. LÉO SPITZER (*Le Français Moderne*, juin 1935) : il le nomme *le rappel* ; il y a dans l'œuvre de Renard un certain nombre de ces tournures sans les présentatifs ci-dessus signalés : « elle avait de bien vilaines choses, la bonne vieille » (*Coq.*, p. 128) « ce que tu la ballottes, ta bouteille » (*Vigne.*, p. 62) — « elle se vante, la maman » (*Buc.*, p. 33) — ou : « la pensée que tu viens d'avoir, tu ne l'avais pas » (*Buc.*, p. 4). Ce n'est souvent qu'une réflexion de l'auteur, où la pensée naturellement décompose.

avec plus de hardiesse :

familière :

« c'est bon pour Milon de Crotone, des situations pareilles » (*Sour. p.*, p. 185).

grammaticale :

« quand une brebis restait en arrière, c'était sa part » (*Vigne.*, p. 61).

stylistique :

« elle (la souris) frôle les sabots, en mordille le bois, ou, hardiment, la voilà dessus ». (*Hist. nat.*, p. 46).

par reprise :

« les poissons, ça n'a pas l'air de bêtes (*Coq.*, p. 62) ; tes paroles, ça fait l'opinion publique (*Vigne.*, p. 54). — Plus familièrement : comme corps, c'est un paquet » (*Ec.*, p. 161).

Ces procédés démonstratifs et analytiques devaient plaire à Jules Renard, si l'on veut bien se souvenir de la *manière* qu'est la sienne, par leur forme et par leur effet : ils décomposent les éléments de la description ou de la narration (voir plus loin l'important chapitre de la phrase, où nous retrouverons des faits qui avaient leur place d'abord ici), et ils mettent en même temps en relief ce qui doit avoir plus de lumière.

Les pronoms personnels

Le pronom personnel *il*, *elle* tient une grande place dans l'œuvre de Renard. L'amenuisement des phrases, la juxtaposition des actions l'obligent à le répéter constamment en tête de phrase. Peut-être y a-t-il là l'imitation consciente du style de La Bruyère (1).

(1) Cf. des passages caractéristiques comme *La bêche* (*Sour. p.*, p. 195). *Le vieux dans sa vigne*, *L'amateur de clichés*, *La loupe* (*Lant. s.*, p. 48, 69, 70), et quantité de morceaux dans *Le Vigneron dans sa Vigne*, *les Histoires Naturelles*, etc...

Le passage facile de *ils* à l'indéfini *on* apporte çà et là un peu de variété.

Les pronoms relatifs.

Une proposition relative employée au lieu de l'adjectif verbal est peu fréquente chez notre auteur : « mais, d'une adresse qui décourage, elles disparaissent » (*Hist. nat.*, p. 62) ; et l'exemple suivant, sans concordance des temps, est remarquable : « Levraut répondit par une sorte de râle et roula des yeux qui implorent » (*Coq.*, p. 84).

Si Renard n'abuse pas du pronom relatif, il joue en maître avec lui pour produire un certain nombre d'effets (1) :

— une affirmation catégorique par l'emploi en style aphoristique du relatif dont l'antécédent est un démonstratif éloigné :

« à Paris, cela seul est bon marché qui coûte cher » (*Ec.*, p. 27).

— une incertitude ironique, par une conjonctive en fonction d'objet et sans antécédent :

« la trompette de Poil de Carotte attend qui souffle, imprenable, invisible » (*Sour. p.*, p. 180).

— une harmonie imitative, à cause de la lourdeur produite par la proposition :

« (l'oie) chante du nez qu'elle sait grâce à qui l'ordre règne » (*Hist. nat.*, p. 11).

— l'explication souriante d'une parenthèse, en réalité importante :

« Ils ne font (les lapins) qu'un seul repas, qui dure toute la journée » (*Hist. nat.*, p. 33).

(1) Certaines propositions relatives sont pour Renard l'occasion, peu fréquente, de varier l'expression des comparaisons et des images : « J'ai près d'elle l'embarras d'un domestique qui a laissé tomber un bibelot de Saxe et oublie de le ramasser » (*Ec.*, p. 174). Et ce n'est que dans les *Cloportes* que l'on peut trouver la phrase suivante : « Elle

— la pirouette, en fin de phrase, d'un jeu de mots :

«...et par une brusque saute d'humeur, j'eus encore le courage de louer les étoiles, dont quelques-unes filèrent à propos » (*Ec.*, p. 64).

— un effet de plénitude enfin, comme en sont capables les bons écrivains, par cet emploi de *dont* :

« Il donne le premier coup de faux *dont* l'herbe du bord est surprise, sans précipitation, comme il donnera le dernier » (*Vigne.*, p. 35).

de *lequel* :

« Ah ! la mère oubliait de remonter, une fois pour toutes les autres, la mèche de la lampe, et de baisser l'abat-jour, *lequel* est bleu » (*Coq.*, p. 127).

Dans le premier cas, l'auteur réussit à ne pas rompre, par l'introduction de cette relative, le mouvement de la phrase, comme ne s'arrête pas le mouvement du faucheur ; dans le deuxième, alors que d'ordinaire *lequel* donne à la phrase une cohésion et une solidité plus grandes, était le raisonnement, il introduit ici d'une façon humoristique (il s'agit de la partie de silence) un détail qui n'a pour le récit pas le moindre importance.

Les prépositions.

Signalons en passant l'emploi assez fréquent, par un peu de recherche des prépositions :

à, avec valeur et conséquence possible :

« se pencher *à* tomber (*Crime*, p. 147) ; cracher sur ses souliers *à* les noyer (*Crime*, p. 181) ; il ferma les yeux *à* se fendre la peau du front » (p. *Coq.*, p. 97).

de, avec idée de manière et de cause :

marchait lourdement « s'appuyant au mur, *dont* le ciment graveleux lui écorcha la paume des mains » (*Clop.*, p. 162), au lieu de : ...s'appuyant au mur. Le ciment graveleux lui écorcha la paume des mains.

« il va *de* bonne volonté... se ranger à sa place ordinaire » (*Hist. nat.*, p. 24).

en, devant l'article défini :

« connaisseuse *en* l'article » (*Clop.*, p. 90).

Les adverbes.

l'adverbe *comme* est employé par Jules Renard d'une façon toute spéciale pour indiquer à la fois la comparaison et le temps, dans l'exemple :

« des gens couchés *comme des poules* » (*Buc.*, p. 32) ; (comme font les poules : de bonne heure).

Et c'est ensuite deux adverbes chers à Renard que nous citerons :

— l'adverbe de négation *ne.. point*, même quand il ne s'agit pas de souligner particulièrement la négation :

« Maman, eh ! maman !

Elle *ne* répond *point* » (*P. de C.*, p. 125 et *passim*).

— l'adverbe de manière vieilli, et dialectal, *quasi*, même sans valeur familière :

« elle partit *quasi* courante » (*Coq.*, p. 90 et ailleurs).

Les conjonctions de subordination.

Nous aurons à déterminer plus loin l'usage particulièrement restreint chez notre auteur des conjonctions de subordination. Il nous paraît bon cependant de signaler ici quelques formes qu'il affectionne :

la locution qui nie la cause *non que*, en tête de phrase suivie du subjonctif de protestation :

« *Non qu'elle* soit effrontée... » (*Buc.*, p. 14). — « *Non que* Philippe se saoule »... (*Buc.*, p. 18 — et ailleurs).

la locution qui souligne la conséquence *il faut que* :

« Gloriette se sent mal à l'aise, et *il faut* qu'elle fasse effort pour ne pas dépasser la mesure en embrassant le cadet » (*Rag.*, p. 135 et ailleurs).

la locution exceptive hypothétique *sauf que* :

« elle parlait avec vivacité, presque bien, *sauf qu'elle* mettait trop souvent des *o* à la place des *a* et des *e*. » (*Vigne.*, p. 79).

enfin la conjonction *que*, pour « énoncer la contemporanéité sous le jour spécial d'une action qui n'a pas achevé de se faire, lorsqu'une autre vient à se produire » (1).

« Il est parti *que* la noce l'écoute encore » (*Coq.*, p. 120) ; « Il se défend encore, *qu'on* l'oublie ». (*Coq.*, p. 123 et *passim*) (2).

Les exclamations.

Il est nécessaire évidemment de faire une place dans l'étude du style de Jules Renard à l'emploi des exclamations : non qu'il en abuse sans doute, mais il sait, dans sa virtuosité de styliste, faire sentir çà et là le mouvement affectif. La froide ironie de Henri dans le ménage des Vernet, la révolte et la résignation de Poil de Carotte, la philosophie simplette de Philippe trouvent dans la phrase exclamative une expression toute naturelle. Dans *Ragotte*, dans les *Bucoliques*, dans *Coquecigrues*, dans *le Vigneron dans sa Vigne*, dans les *Histoires Naturelles*, le langage parlé, directement ou indirectement reproduit, passe, il va de soi, par toutes les modalités sentimentales. Que ce soient de simples cris qui interrompent le mouvement de la phrase, des phrases exclamatives avec ou sans modifications de l'ordre des mots, ou bien des exclamations gram-

(1) LE BIDOIS, *ouvrage cité*, tome 1, p. 319.

(2) A propos de l'emploi des conjonctions, il est intéressant de signaler que J. Renard, puriste le plus souvent dans sa syntaxe, se laisse aisément aller à l'incorrection grammaticale du double objet : le 1^{er} dans un nom, le 2^e dans une complétive : Il songe à la descente prochaine, à l'heure noire après l'heure inoubliable, et qu'un chef-d'œuvre appelle, exige un autre chef-d'œuvre (*Vigne.*, p. 108), — (et ailleurs) ; ou encore : au point de... et que... (*P. de C.*, p. 51).

maticalement incomplètes (1), elles peuvent marquer — en teintant le style exact, précis, souvent recherché de Jules Renard, d'un peu de familiarité et bonhomie — :

— L'affirmation appuyée :

« elle était battue ! Messieurs qu'elle était battue » (*Rag.*, p. 62) ; « Il me fait des peurs ! » (*Hist. nat.*, p. 60) ; « Elle cause ! » (*Rag.*, p. 32) ; « Et ce silence : » (*Rag.*, p. 121) ; « C'était dit avec une autorité ! » (*L'Œil c.*, p. 139) ; « A ce tapage, qu'on juge s'il revient de loin et s'il a fait son devoir ! » (*P. de C.*, p. 12).

— La concession :

« Du panache, Du panache ! oui, sans doute... » (*Hist. nat.*, p. 45) ; « Il doit savoir marcher, depuis le temps ! » (*Rag.*, p. 91) ; « C'est bon ! C'est bon ! » (*Ec.*, p. 24, *titre IX*).

— La négation avec indication de la cause :

« Pour ce qu'elle me rapporte ! » (*P. de C.*, p. 9).

— Le refus :

« Pas le moins du monde ! (*Coq.*, p. 80) ; deux kilomètres, ah ! non ! » (*Rag.*, p. 58).

— La restriction :

« Ragotte aussi danse, oh ! pas le jour, non, le lendemain de la noce » (*Rag.*, p. 62).

— Le souhait *subconscient* :

« Si j'étais seulement morte ! » (*Buc.*, p. 50).

— L'hypothèse incomplètement consentie :

« Si encore elle le dérangeait ! (*P. de C.*, p. 135) ; s'il était seul ! » (*Coq.*, p. 94).

(1) Dans cette sorte d'exclamations, qui semblent souvent être des hypothétiques tronquées, « la magique puissance du langage rassemble et concilie ce qu'il y a de plus spécifiquement rationnel dans l'esprit, et ce qu'il y a de plus vif, de plus passionné dans le sentiment » (G. et R. LE BIDOIS, *ouvrage cité*, II, p. 561).

— Le regret :

« C'est malheureux, de ne pas être dame ! » (*Rag.*, p. 17).

— La réticence :

« Il (le jeune prêtre) croit que sa robe ! Il verra ». (*L'Œil c.*, p. 245).

— L'étonnement :

« Ce soir quelle surprise : La lumière naturelle manque (*Rag.*, p. 177) ; C'est que Rose a l'air de ne rien savoir ! (*Rag.*, p. 155) ; Ils ne savent rien, les autres ! (*Clop.*, p. 111) ; Voilà qui était fort ! » (*Clop.*, p. 206) ».

— L'admiration feinte :

« Feu du ciel ! Papier chiffré ! c'est le jour ! » (*L'Œil c.*, p. 155).

— La crainte :

« S'il manquait ! Chaque retard le soulage » (*P. de C.*, p. 23).

— La colère contenue :

« Passe pour une fois, hein ? » (*Coq.*, p. 55).

— Le dépit :

« C'est énervant ! (*Hist. nat.*, p. 35) ; quand je pense que j'ai choisi le plus laid ! » (*Rag.*, p. 11).

— Le dégoût :

« Mais non ! Mais non ! Toujours mentir ! » (*Rag.*, p. 60).

— L'indifférence ennuyée :

« Qu'il y reste ! » (*Vigne.*, p. 28).

— L'inquiétude et le désir :

« Mon toucher, dans ses promenades, découvre des choses ! (*Ec.*, p. 166) ; « Oh ! la résistance de cette chair délicate ! » (*Ec.*, p. 174).

— Le mépris :

« Quel ridicule ! Ça, un orang ? (*Cog.*, p. 40) ; Une calotte ! Pierre haussait les épaules » (*Sour. p.*, p. 249).

C'est de propos délibéré que nous avons laissé là, dans le chapitre *du matériel grammatical*, ce paragraphe sur les *exclamations* qui peut-être eût pu trouver place dans le chapitre *De la phrase* : nous sommes bien là, avec plus d'un exemple, en présence de types de phrases. Toutes ces phrases cependant sont sur un modèle connu et font partie du langage parlé. Jules Renard, les employant, ne fait pas œuvre de styliste : il n'est sans doute pas indifférent à leur caractère expressif, mais son originalité — nous allons le voir — est dans le morcellement bien à lui de la proposition, de la phrase, dont sont toujours respectés tous les éléments grammaticaux.

CHAPITRE V

CONSTRUCTION DE LA PHRASE

INTRODUCTION

Le besoin d'expressivité, qui, comme nous l'avons vu plus haut, s'il fait contraste avec les théories mêmes de Jules Renard, n'en est pas moins chez lui la ligne de conduite de l'artiste, disons du moins la manifestation habituelle de son talent, nous amène à étudier chez lui les procédés de style. Toute la facture du style de Jules Renard se réduit, selon nous, à deux points principaux : la construction et le rythme de la phrase d'une part, la chasse aux images d'autre part. Le « chasseur d'images » est, pour beaucoup, tout Renard. D'un certain point de vue, ce jugement peut paraître acceptable, car, nous le verrons plus loin, très souvent chez lui, tel agencement de chapitre, telle composition d'alinéa, tel déroulement de phrases, telle structure de proposition n'a pour but que d'amener une image ou de la faire saillir. Mais avant cette manifestation d'une certaine faculté poétique, il y a chez l'artiste le moyen d'expression, l'angle même d'où il voit les choses ; avant ce luxe, ce scintillement d'images, il y a la construction de la phrase, que nous nous proposons d'étudier non sur le plan grammatical, mais sur le plan rythmique. « La prose doit être un vers qui ne va pas à la ligne » (*J.*, p. 100, — 18 oct. 1891).

LE PROCÉDÉ DE VISION DE JULES RENARD : LA DÉCOMPOSITION.

« Qui dit style, dit composition, composition de la phrase, du chapitre, du livre (1). » A dire vrai, le style

(1) A. THIBAUDET, *G. Flaubert*, p. 255.

chez Renard n'est pas *composition* mais *décomposition*. Une phrase de Jules Renard est d'abord une phrase dépliée, décomposée, hachée. Et la même chose peut être dite du paragraphe, du chapitre, du livre. Non pour le plaisir de l'analyse — Jules Renard n'a que faire de pensée, de psychologie, — mais parce qu'il se contente de présenter les expressions, les mouvements, les sentiments *au ralenti*. Démontant les paysages, scrutant les visages et les âmes, il marque ainsi des intervalles que nous n'apercevions pas, il souligne des déplacements à travers l'espace et le temps que nous ne soupçonnions pas, dont nous reconnaissons après toute l'exactitude. Tout, chez lui, « est à angles droits, à pans nettement coupés » (1). Henri Bachelin, dans l'étude (2) que nous avons déjà signalée, se demandant ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, s'efforce de démontrer qu'il n'est ni peintre, ni impressionniste, ni lyrique, ni humoriste, ni naturaliste, ni réaliste, ni symboliste. Son principe esthétique est pourtant bien l'impressionnisme. « Il accumule une série d'instantanés, de tous petits croquis, de notations minuscules... On dirait une rubrique d'échos et de nouvelles à la main (3). » Il n'aime pas la narration suivie.

Un rapide retour sur l'ensemble de son œuvre le montrera. Il n'y a dans l'œuvre de Jules Renard qu'un roman, dans l'acception courante de ce mot : les *Cloportes* : un roman en deux parties où toute l'intrigue, savamment menée, repose sur cette phrase que Jules Renard donne au milieu même de l'ouvrage : « l'un en bâille (Emile), l'autre en meurt (Françoise) » (4). Jules Renard n'a jamais voulu publier ce roman. Les quinze premiers chapitres en particulier, composés dans les premières années de la carrière littéraire de l'auteur, présentent cependant,

(1) H. BACHELIN, *ouvrage cité*, p. 36.

(2) *Ibid.*, p. 34 à 40.

(3) PAUL SOUDAY, dans un article du *Temps* du 24 décembre 1913, cité dans *l'Œil clair*, éd. Bernouard, p. 454.

(4) *Clop.*, p. 106.

avec des phrases longues qu'il abandonnera vite (1), les mêmes « tics », un peu outrés, un peu délayés, que dans les œuvres suivantes (2). *L'Ecornifleur* et *Poil de Carotte* ne sont pas « des romans ». Le premier est de contexture particulière, fait d'une suite de descriptions, de dialogues, de morceaux mis bout à bout, sans l'intérêt qui nous tient à la lecture habituelle d'un roman de la première à la dernière page. Lui-même, dans une page de *L'Ecornifleur* (3), justifie ainsi sa manière : « Passe même d'écrire une petite nouvelle ! C'est court comme une visite de jour de l'an (4)... Mais écrire un roman ! un roman complet, avec des personnages qui ne meurent pas trop vite !... J'en conviens, j'ai besoin de souffler à la troisième page, de prendre l'air, de faire une saison de paresse ! » *Poil de Carotte* est composé de morceaux interchangeables qu'il a pu reprendre ailleurs ou qu'il a repris d'ailleurs ; les dernières pages *L'album de Poil de Carotte* semblent les résumés de ce qui précède, ou le canevas possible d'autres morceaux auxquels il n'a pas donné l'ampleur des précédents. Tout le reste de son œuvre est ainsi fait « d'histoires », de courtes descriptions. Qu'il ait essayé de présenter ici et là une « composition », l'on ne peut en douter : les *Histoires Naturelles* qui s'ouvrent sur le départ à la chasse du chasseur d'images, prennent fin avec la Fermeture de la Chasse ; et *Ragotte* par exemple suit la vie de cette humble femme, au moins par les titres des chapitres : A l'Ecole. — Louée. — Mariée. — Amour. — En ménage... — Laveuse... — Ses enfants — Malade. — Religion.

(1) Par ex. *Clop.*, p. 55 : « Dans le lointain, les monts du Morvan miroitaient comme une étoffe à reflets, blancs là d'une neige pure, étincelants ici par leur glace réfléchissante, sombres en cet endroit où le soleil, pâle, malade et las de monter sans bouger de place, fondait lentement la neige, comme des lèvres de convalescent un peu de sucre », cf. encore p. 56 : « Tous unissaient leurs efforts... » (phrase de neuf lignes).

(2) « Nous sommes tout dans notre premier livre... L'avenir ne peut être qu'un perfectionnement », — écrivait-il en mai 1899 — cité par H. BACHELIN, *ibid.*, p. 31.

(3) P. 114-115.

(4) Il s'y est essayé à ses débuts littéraires, avec les nouvelles de *Crime de Village*.

Mais il n'y a plus de titres semblables dans les simples histoires sur Philippe. Ailleurs les titres généraux de morceaux sont assez suggestifs : *Pointes sèches*, *Sourires pincés*, *Les Petites Bruyères*, *Minutes d'horloge*, *Cocottes en papier*.

Ce sont donc de brefs moments qu'il saisit, « afin de (les) happer au vol, pour ainsi dire, et de les piquer tout palpitants sur son papier, comme un papillon poignardé d'une épingle (1). » A. Thibaudet à son sujet emploie l'image du verbe *déchiqueter* (2). La réalité ainsi découpée en un morcellement infini, il ajuste les détails de façon à former des ensembles imprévus et pittoresques. Et c'est pourquoi les descriptions de Jules Renard — c'est ce qui en fait la saveur — sont « à la fois criantes de vérité et nonobstant singulières, inattendues » (3).

Son procédé de vision justifie le morcellement de son œuvre. Mais ce morcellement, ce rythme, à la fois lent par l'indication des intervalles et palpitant de vie par la succession, se retrouve dans l'œuvre de Renard à tous les échelons : dans le « roman », dans le chapitre, dans le paragraphe, dans l'alinéa, dans la phrase, dans la proposition. Et, si au début de cette étude il nous fallait en gros caractériser le rythme du style de Jules Renard, nous pourrions dire qu'il est *morcellement* et *rupture*. Les extrêmes sont :

— en deçà, la phrase courte avec les éléments grammaticaux essentiels ; et la succession des phrases courtes ;

— au delà, la phrase longue avec rupture

d'abord de la charpente grammaticale, par des appositions ;

puis du mouvement général de la phrase (et de l'alinéa, de la page, du morceau, du « roman » même) :

(1) PAUL SOUDAY : *article cité*.

(2) « Les paysans sont utilisés, analysés, déchiquetés en une dentelle incroyablement dure et sûre, transparente et légère, d'attitudes, de mots, d'idées ». *Histoire de la Littérature française*, t. II, de 1789 à nos jours, p. 442. Stock, éd. Plus loin, les ouvrages de Renard sont pour lui des *procès-verbaux*.

(3) PAUL SOUDAY, *même article*.

— s'il s'agit d'une narration (événements, notations psychologiques, par une chute aboutissant à la composition dramatique ;

— s'il s'agit d'une description, par un envol où se forme, se précise, brille et éclate l'image.

Ainsi se trouve réalisée une alliance entre la simplicité stricte à laquelle il aspire, et qui le rend si souvent crispé, et le goût de l'artiste qui veut être pittoresque aussi, qui veut « exprimer la vérité par de la beauté » (1). Et peut-être y a-t-il tout cela dans le jugement que Colette, dans *Claudine à Paris*, portait sur notre auteur : « La coupante netteté de ce Jules Renard me ravit (2). »

A. LE MORCELLEMENT LE MORCELLEMENT SIMPLE

Phrase courte et phrase nominale.

La brièveté des phrases est dès l'abord ce qui frappe chez Jules Renard. Chaque fait, chaque idée, chaque touche forme une phrase composée des éléments grammaticaux les plus simples, sans rien de complexe ni d'organisé. On pourrait redire de lui ce que Léon Daudet dit d'Alphonse Daudet : « Pour lui le style est une intensité. Le plus de choses dans le moins de mots (3). » Tout l'effort tantôt est porté sur le verbe :

« La Morvande jappait. La Gagnarde grondait (*Coq.*, p. 107) ; Comtal souriait... Justine frissonnait (*Crime*, p. 153) ; Des feuilles sèches trottaient çà et là » (*P. de C.*, p. 118).

(1) DANIEL MORNET, *Histoire de la littérature et de la pensée française contemporaines*, p. 179, Larousse, s. d.

(2) P. 214, cité d'autre part dans YVES GANDON, *Le démon du style*, p. 208-210, Plon, 1938, où il insiste sur l'influence de Renard sur Colette.

(3) LÉON DAUDET, *Alphonse Daudet*, IV, cité par MARY BURNS, *La langue d'Alphonse Daudet*, Paris, Jouve, 1916, cf. encore la formule de Sainte-Beuve concernant La Bruyère : « Le mieux dans le moins, c'est sa devise », dans GANDON, *Le démon du style*, p. 27, à propos de Valéry.

tantôt sur le nom (1), généralement avec un verbe peu expressif :

« Une goutte de pluie tombe » (*Hist nat.*, p. 27) ; « Il y eut une pause » (*Clop.*, p. 147) ;

et encadré de phrases nominales :

« Sur la butte, encore. La nuit est tombée. Devant nous toute la mer » (*Ec.*, p. 72).

Car si la forme syntaxique la plus simple de la phrase est le verbe, la description la plus courte est le nom (2).

Rarement, lorsque à la suite de quelque événement, lorsque dans la famille des Cloportes ou dans celle, peu expansive, des Philippe, il ne se passe rien alors qu'on attend une décision ou un geste, Renard l'indique ainsi par une simple expression à valeur négative :

« Attentions vaines (*Clop.*, p. 112). Aucun succès. Silence (*Rag.*, p. 55). Soudain un calme. Plus d'éclairs. » (*Coq.*, p. 11).

Mais lorsqu'il se sert de la phrase nominale, c'est parfois à la suite d'une description avec une pointe d'humour, comme le fait cette pancarte accrochée aux arbres dégarnis de l'automne :

« Nids à louer » (*Rag.*, p. 181) (3).

mais le plus souvent, c'est comme seul procédé de description. Les phrases des *Histoires Naturelles* en présentent un abondant recueil :

L'Ane — Le lapin devenu grand (p. 30) ;

Le Serpent — II. La dix-millionième partie du quart du méridien terrestre (p. 37), (4)

(1) Le tour de transposition de l'adjectif, si fréquent chez les auteurs contemporains (le mot exprimant la qualité désignant le sujet de cette qualité, type « le bleu du ciel »), est rare chez Jules Renard : cf. cependant : *P. de C.*, p. 18 : « Le noir de la chambre s'épaissit. »

(2) Cf. plus haut, p. 23.

(3) Il ira plus loin dans le *Journal*, en complétant : « Eau et soleil à toutes les branches » (p. 1083, 14 janv. 1907).

(4) Et que dire de : I. « Trop long ». L'exemple : *Le Cafard* : Noir et

Le Ver luisant. — Cette goutte de lune dans l'herbe ! (p. 41) ;

La Puce. — Un grain de tabac à ressort (p. 44) ;

Le Geai. — Le sous-préfet aux champs (p. 66) ;

Le Corbeau. — L'accent grave sur le sillon (p. 66).

N'est-ce pas là ce qu'il appelait et qu'il cherchait à atteindre : le style « vertical, diamanté, sans bavures (1). » Aujourd'hui, disait Sainte-Beuve, Michelet a le style vertical : il ne met plus de verbes (2). L'expression avec ce procédé parvient à une intensité peu ordinaire, et des phrases de ce genre, selon une expression de L. Daudet, « expriment fort et dru » (3), parce qu'elles vont jusqu'au fond de la sensation à transmettre. Mais s'il est « bienfaisant et délicieux » (4) d'y arriver, il est difficile de s'y maintenir longtemps. A côté de ces définitions, c'est par des propositions régulières que Jules Renard poursuit la rédaction de son catalogue de bêtes.

Le Papillon. — Ce billet doux plié en deux cherche une « dresse de fleur (*Hist. nat.*, p. 45).

L'Ecuréuil. — Leste allumeur de l'automne, il passe et repasse sous les feuilles la petite torche de sa queue (p. 45).

Le Hanneton. — Un bourgeon tardif s'ouvre et s'envole du marronnier (p. 41).

ou à la fois par la phrase nominale et la proposition grammaticale normale.

L'Araignée. — Une petite main noire et poilue crispée sur des cheveux. Toute la nuit, au nom de la lune, elle appose ses scellés (p. 41).

« Cette puissance s'exerce souvent... par la manière « abrégée », ramassée, elliptique. Il se peut qu'elle se manifeste même au détriment de la syntaxe régulière, normale, et en la brusquant. « Qu'est-ce, disait Chateau-

collé comme un trou de serrure », est de la même valeur grammaticale que les constructions nominales.

(1) Cf. plus haut, p. 30.

(2) Cité dans CH. CHASSÉ, *Styles et physiologie*, p. 121.

(3) LÉON DAUDET, *Études et milieux littéraires*, p. 100. Grasset, 1927.

(4) Même page.

briand, qu'un fleuve qui ne crie pas (1). ? » Jules Renard est même allé plus loin, en faisant une définition par simples signes graphiques :

Les Fourmis. — Chacune d'elles ressemble au chiffre 3.

Et il y en a !

Il y en a !

Il y en a 333333333333... jusqu'à l'infini (p. 42).

A ce degré, évidemment l'artiste s'amuse. Cependant Renard, dans les définitions ramassées qu'il a pu donner, dans ce « cahier d'expressions », n'est jamais sorti de la syntaxe correcte, et les brusqueries qu'il a pu apporter ne font jamais grincer la grammaire. Il a recours à une syntaxe impulsive au gré de ses impressions, où reviennent l'interrogation, l'exclamation, l'apostrophe, les tours épidictiques, les onomatopées :

La Couleuvre. — De quel ventre est-elle tombée, cette colique ? (p. 37).

Le Ver. — En voilà un qui s'étire et qui s'allonge comme une belle nouille (p. 38).

La Guêpe. — Elle finira pourtant par s'abîmer la taille ! (p. 45).

L'Ecureuil. — Du panache ! Du panache ! oui, sans doute ; mais, mon petit ami, ce n'est pas là que ça se met (p. 45).

Le Corbeau. — II : — Quoi ? Quoi ? Quoi ?

— Rien. » (p. 66).

quand ce n'est pas la simple étiquette que piquerait dans la vitrine sous tel animal un facétieux naturaliste :

Le Lézard vert. — Prenez garde à la peinture ! (p. 37).

Le Hérisson. — Essayez votre... S. V. P. » (p. 37).

Mais quelle que soit la valeur expressive de telles phrases (2), et bien qu'elles fassent éprouver « mille joies

(1) Même page.

(2) M. CRESSOT, dans sa thèse récente sur Huysmans, p. 150, après avoir défini le rôle dévolu, selon lui, à la phrase courte et à la phrase périodique, ajoute en note : « Je range les *Histoires Naturelles* de Jules Renard parmi les œuvres qui auront le plus dangereusement faussé et troublé l'évolution normale de la phrase moderne. » C'est vraisemblablement aux phrases que nous venons de citer qu'il pense. Sans doute il y a un excès dans les *Histoires Naturelles* et comme le pas-

qui vous font participer au monde » (1), il n'est pas douteux que Jules Renard — nous savons bien que de lui c'est cela surtout qu'on a retenu — en arrive là à un degré de préciosité qu'il est loin de marquer par ailleurs.

La succession des phrases courtes.

La simplicité unie à la brièveté fait toute la valeur du reste de son œuvre. *Le Paon* (*Hist. nat.*, p. 12) nous offre en quatre lignes six phrases ; et tant de passages pourraient nous présenter la même proportion. Les éléments qui constituent un ensemble sont tout simplement énoncés en propositions composées du sujet et du verbe, ou du sujet, du verbe et de l'objet.

— dans l'espace :

L'orage éclatait. La pluie tombait en rayons blancs. Les carreaux pleuraient comme des yeux. De petites gouttes jaillissaient par les fentes des croisées. Dehors le cheval courbait la tête (*Crime*, p. 149).

Le foineau était plein d'ombre. Le foin y était entassé en galettes serrées. Des bouffées odorantes lui vinrent au visage. Elle était lasse (*Clop.*, p. 101).

Mon père le repousse du pied. Maman lui dit des injures. Ma sœur lui offre un verre vide (*Hist. nat.*, p. 14).

De l'eau coule goutte à goutte. Au fond d'un vase, quelque chose d'huileux devient jaune. Une pâte lavée, un résidu se forme. La cartouche de Lefauchaux est là, en un coin. Les doigts de M. Navot ont peur (*Coq.*, p. 19).

Les blouses raides coudoient les vestes courtes. Les franges des châles noirs tremblent. Les bonnets blancs ondulent (à l'enterrement de la grand-mère Licoche) (*Coq.*, p. 12).

tiche de la propre manière de l'auteur. Il nous semble que c'est là simplement un point où l'on peut sentir cette sorte de lutte qui se livrait chez l'écrivain entre le désir de simplicité et le besoin d'expressivité. La prose de J. RENARD n'a pas de bercement doux, ne rappelle rien de convenu : « elle grince comme la pomme verte sous la dent des écoliers » (BACHELIN, *J. Renard et son œuvre*, p. 56, citant un article de R. Boylesve, du *Gaulois*, 16 déc. 1908). Sa phrase nette et courte, solide, aux images singulières, est un cas à part, et par là intéressante. A-t-elle eu de si graves conséquences ? Nous essaierons de le montrer dans la conclusion de notre travail.

(1) Edouard JULIA, *Nelle Revue*, 1^{er} juillet 1896, cité éd. Bernouard, *Hist. Nat.*, p. 87.

Il a un complet de molleton bleu. La jeune fille regarde les assiettes. Elles sont à fleurs et à légendes; l'huilier est à fleurs, la suspension est à fleurs. Les murs sont peints en bleu tendre. (*Ec.*, p. 86).

Ses coudes, ses genoux crèvent l'étoffe. Sa bouche grande cherche un peu de vie. (*Ec.*, p. 117 — il s'agit d'un phthisique).

Je suis moins communicatif. M^{me} Vernet m'inquiète. Elle a pâli. (*Ec.*, p. 138).

— dans le temps :

Venant du Midi, ils ont apporté un panier de raisin. Ragotte l'expose tout de suite au soleil, sur un banc. Les guêpes ne tardent pas à bourdonner. (*Rag.*, p. 55).

Parfois elles (les paupières) se ferment. L'effort qu'il fait pour les relever les plisse à peine. Elles ressemblent à des coquilles de noix. Sa cigarette s'éteint à chaque instant. Il la rallume. Elle se meurt (*Ec.*, p. 20).

Philippe a mis un tablier propre. Il s'assure que son couteau coupe bien. Il a écarté de la paille sur le sol... (*Vigne.*, p. 19).

Poil de Carotte qui cherchait sa joue le manque. Il n'effleure que le nez. Il baise le vide. Il n'insiste pas. (*P. de C.*, p. 62 — Poil de Carotte veut embrasser son père).

Il appuie ; il sue. Du sang paraît (*P. de C.*, p. 120).

M^{me} Lepic colle son oreille au carreau. Rémy répète en criant. M^{me} Lepic a compris. On la voit qui remue la bouche (*P. de C.*, p. 110).

M^{me} Lepic approche. Elle les tient. Elle a le temps. Elle ralentit son allure (*P. de C.*, p. 105).

Elle sait que Joseph est là-bas, au cimetière. Elle profite du dimanche pour aller le voir. Elle ne prie pas. Elle aime mieux pleurer. Elle lui parle à voix haute (*Rag.*, p. 47).

Il est heureux... Il ne rentre que pour la soupe. Il habite alors sa cheminée. (*Lant. s.*, p. 20) (1).

plus rarement avec l'imparfait et le passé simple :

Visiblement Honorine l'implorait. Elle demeura fermée. La vieille le comprit. Un grand découragement la prenait (*Clop.*, p. 146).

Ils s'arrêtèrent en faisant des saluts. Justine se retira sous un arbre de la route (*Crime*, p. 153).

(1) Cette succession rapide de propositions débutant par le pronom personnel fait songer naturellement à La Bruyère, et quelques pages plus loin (*Lant. s.*, p. 49), le morceau *Le Vieux dans sa vigne* serait à ce propos à citer en entier.

Ponctuation : le point.

L'on aperçoit tout de suite le rôle important que joue dans le style de Jules Renard la ponctuation, et en particulier la fréquence du point. « L'art même de la ponctuation, devenu si important, n'est au fond autre chose que l'art du rythme (1). » Ces « haies solides de points (2) », ce verrouillage successif de phrases délimitent avec netteté les phrases et le travail de décomposition auquel se livre l'artiste. Mais — et ceci est une des caractéristiques de son style — ce n'est pas là seulement le rôle du point chez Jules Renard. Il est entre deux phrases le seul élément « grammatical » : il remplace tous les autres signes de ponctuation expressifs, les virgules, les deux points, les points et virgules, et en même temps il fait l'économie de tous les mots de liaison (3).

— absence de coordination : une même idée, un même moment du récit se déploient, sans relation logique, en deux phrases juxtaposées :

« Elle n'ajoute rien. Elle remonte l'escalier » (*P. de C.*, p. 111) ;
 « J'ai promis d'être froid. Je fais de grands efforts ». (*Ec.*, p. 166) ;
 « Il ne pleure pas. C'est un homme et un soldat » (*Coq.*, p. 12) ;
 « Il ne s'agit pas d'affection et de fidélité. Ils couchent une première nuit ensemble et voilà une habitude prise » (*Vigne.*, p. 12).

— absence de deux points (4) :

« Il continue. Ses dents mâchonnent les brins de tabac » (*Ec.*, p. 20) ;

« Je m'attends à du nouveau. Je tombe dans un ménage bourgeois » (*Ec.*, p. 15) ;

(1) M. GUYAU, *L'art au point de vue sociologique*, p. 326, Paris, Alcan, 1923.

(2) L. BLUM, article cité.

(3) Nous n'avons relevé que très peu de mots de liaison ; cf. cependant le raisonnement amusé que voici : « Ils en ont besoin depuis trois mois, car jamais on ne les lave (les pieds) à la pension. D'ailleurs aucun article du prospectus ne prévoit le cas » (*P. de C.*, p. 75).

(4) Les deux points avec valeur adversative ou concessive sont rares dans l'œuvre de Renard ; cf. cependant : « Les poules ne lui disent rien : brusquement elle se précipite et les harcèle » (*Hist. nat.*, p. 10) ; « Elle porte la culotte sous sa robe : on ne voit rien » (*Ec.*, p. 100).

« Comme à l'ordinaire, M. Lepic vida sur la table sa carnassière. Elle contenait deux perdrix » (*Sour. p.*, p. 171) ;

« L'un d'eux lui dit de faire bouillir un gros quartier de lard et d'en avaler le jus. Rien n'est plus doux à l'estomac » (*Rag.*, p. 171) ;

— de point et virgule :

« Il prit une bûche longue et ronde... Elle avait encore des nœuds » (*Vigne.*, p. 155) ;

— de deux points, puis d'un point et virgule :

« Elle (la rose) ne se défie de personne. Elle laisse monter par sa tige la première chenille venue. Elle l'accueille comme un cadeau » (*Hist. nat.*, p. 44) ;

— de deux points, puis de conjonction explicative :

« Quand j'ai de l'eau au ventre, je m'arrête. C'est le passage difficile. J'imité, de la bouche, le bruit d'un pot qui bout » (*Ec.*, p. 153) ;

— ce sont souvent aussi de longs temps d'arrêt que marquent les points :

« Ils écoutèrent, indécis. Le vent ne leur apportait aucun son. En effet (*sens fort*) le vieillard ne parlait pas » (*Coq.*, p. 9) ;

— le point parfois remplace, d'une façon inattendue, une virgule :

« Les femmes font comme les hommes. Seulement, elles passent une jupe » (*Clop.*, p. 163) ;

« M. Bornet s'arrêta. Telle une toupie qui reçoit un coup de pied » (*Coq.*, p. 40).

Ce n'est qu'après avoir écrit la phrase que l'auteur rencontre dans son esprit la comparaison. Si, avec cet exemple, l'emploi de *telle* fait penser à la possibilité d'une seule phrase grammaticale, nous touchons avec d'autres exemples plus nets un procédé cher à notre auteur. Il en arrive en effet avec ces phrases opposées par des points à un rythme à deux temps particulier, car ces deux temps ne sont pas de durée égale, ni d'effet semblable : une pre-

mière phrase exprime un fait ; séparée de la première par un point, une deuxième phrase l'explique par une image ; comme dans une conversation avec quelqu'un, notre esprit vagabonde, d'une remarque physique, à quelque plaisanterie :

« — Regardez la bonne figure.

J'aperçois la bonne figure. Un bœuf est monté en seconde » (*Ec.*, p. 83).

« Les paupières de M. Vernet sont encore gonflées de sommeil. Il y a de l'eau dans ses coquilles ». (*Ec.*, p. 92).

« Elle me repousse. Je reviens. Nous dévidons de la soie » (*Ec.*, p. 123).

« M^{me} Lérin déchirait son mouchoir avec ses dents. Un peu d'écume blanche moussait au coin de ses lèvres. On eût dit une folle » (*Clop.*, p. 82).

— le plus souvent, c'est un rapport circonstanciel (cause-conséquence) dont l'auteur se débarrasse par le simple point :

« La première fois, Ragotte criait. Il n'en sortira plus. Nous l'avons réprimandée ferme » (*Rag.*, p. 43) ;

« Il fait des façons. J'insiste » (*Ec.*, p. 134).

« Mais l'instant est venu de rentrer. Il ne faut pas que le jeu se prolonge trop. Les soupçons s'éveilleraient » (*P. de C.*, p. 12).

« Une nuit, il attendit Félix avec son revolver. Il lâcha le coup, mais en même temps poussa un cri de douleur. La balle lui avait traversé le bras gauche. Sa maladresse l'apaisa » (*Clop.*, p. 92).

Par cette succession de phrases sans aucun terme de coordination, sans aucun enchevêtrement, Jules Renard arrive à une pureté extraordinaire, à un style râblé, non banal tout à la fois et d'une transparence étonnante. « Le bon style ressemble à l'eau pure qui montre tout sans avoir besoin de se montrer elle-même (1). »

L'alinéa.

Jules Renard ne se contente pas d'exprimer la succession de faits et de sentiments par des points ; mais il use en

(1) LOUIS LAVELLE : *La Transparence* — article des *Nouvelles Littéraires*, 2 février 1935.

maître de l'alinéa. Ce qu'il ne peut rendre par la phrase simple et par la succession des phrases indépendantes, il le rend dans le cadre du morceau, de la page, du chapitre par l'arrangement et la succession des alinéas. Nous avons vu que Jules Renard ne composait pas de romans de longue haleine, et que dans ses ouvrages où il y a une intrigue, où il raconte la vie simple des paysans de son village, il hachait son récit de morceaux brefs, avec des titres souvent, comme pour un morceau d'anthologie, parfois aussi simplement avec le numérotage ordinal ; presque toutes ses œuvres d'ailleurs (*Les Cloportes* et *Poil de Carotte* exceptés), si elles s'ouvrent sur un ensemble de morceaux assez long, s'achèvent par une série indépendante de petites nouvelles, de contes, de portraits, d'événements particuliers, d'anas. Dans le cours de chacun de ces morceaux, de même que notre auteur économise d'une phrase à l'autre les mots de liaison, de même il n'emploie que rarement les mots qui forment la charpente logique d'un développement. Ici, le morcellement se marque par la suite fréquente des alinéas (1).

Un alinéa bref forme une sorte de titre à un développement :

« Il est mécontent — (*et un peu plus loin*)
Lucienne boude » (*Rag.*, p. 63, 64).

Un autre marque une transition entre deux parties d'un morceau, et fait rebondir le récit :

« Elles (les perdrix) sont si rusées ! (*Hist. nat.*, p. 69).
Il se croyait sauvé (*Coq.*, p. 95).
Ce fut un signal (*Coq.*, p. 115).
Tous s'accordent à dire qu'il fait peur (*Rag.*, p. 174).
Ah ! je le vois ! (*Hist. nat.*, p. 36).

(1) De très rares passages forment une suite de blocs compacts que distinguent seulement les chiffres romains : notamment *La Bombe préservatrice* (*Coq.*, p. 17) ; *Le Juste bien attrapé* (*Coq.*, p. 23) ; *Les trois Amis* (*Coq.*, p. 23 sqq.) ; mais de ce dernier morceau, c'est une sorte de défilés de mannequins que présente J. Renard, et comme il y a plusieurs personnages en présence, chaque personnage a, en quelque sorte, à l'intérieur de chaque division, son alinéa particulier.

Philippe hausse les épaules. Il a tort (*Rag.*, p. 18).

Puis ils vont pêcher (*P. de C.*, p. 96).

... Chaque fois que je lève sa pierre, j'ai peur de (le crapaud) retrouver et peur qu'il n'y soit plus.

Il y est.

Caché dans ce gîte sec... (*Hist. nat.*, p. 39).

Eloi reprend le cahier » (*Vigne.*, p. 106).

Ici l'alinéa résume, généralement par tour exclamatif(1) :

« Quel émerveillement ! (*Coq.*, p. 76).

Ah ! la folle ! (*Clop.*, p. 134).

C'est ça ! (*Ec.*, p. 48).

Ouf ! » (*P. de C.*, p. 120) (1).

souvent aussi par une image :

« Je souris et perds pied dans ma mélancolie.

Aucune sonde n'en toucherait le fond » (*Ec.*, p. 104).

ou dégage comme dans une parenthèse une idée de la phrase précédente :

« Je n'ajoute pas :

— L'ami, c'est moi !

On le devine » (*Ec.*, p. 38).

ou comme si, d'un sourire, l'auteur intervenait lui-même dans le récit par une réflexion :

« L'endroit était bon (*Lant. s.*, p. 23).

Il est temps (*P. de C.*, p. 52).

Rien de plus » (*P. de C.*, p. 89).

Mais toujours chaque idée est présentée à sa place et indépendamment des autres ; chaque action prend sa valeur propre dans l'ordre chronologique des événements. La décomposition que nous analysions plus haut, avec l'article de M. Léon Blum, est ici à son plus haut degré : tous les arrêts sont « marqués », toutes les pauses senties dans l'inégalité de leur durée. Nous ne savons où choisir dans l'œuvre de Renard, ou c'est toute l'œuvre qu'il faudrait citer :

(1) Cf. p. 125, le paragraphe concernant les exclamations.

« Tiennot se couche au milieu des paniers, sur le flanc droit.
Sans se presser, il choisit les belles cerises et les mange une à une.

Lentement, il vide le premier panier, puis le second.

Le marchand sourit... » (*Lant.* s., p. 11).

« Elle a presque disparu.

Elle attend. Elle est prête.

Et le canard entre à son tour. Il noie ses riches couleurs... » (*Hist. nat.*, p. 8).

.... « M. Bornet saisit la bouteille de champagne.

Ah ! Ah !

Il disperse d'un souffle puissant les grains de poussière qu'elle a sur la tête.

On le regarde.

Il lui enlève son capuchon d'or.

On devient grave.

Il coupe les fils qui la serrent au cou.

Les dernières paroles lancées retombent à droite et à gauche, molles.

Il lui appuie son pouce sur la nuque.

Attention ! » (*Coq.*, p. 34, 35).

C'est ainsi un rythme tout particulier qu'obtient Jules Renard. La présentation typographique d'une page de Jules Renard, avec tous les blancs apparents, est caractéristique à cet égard. Si pour lui, comme nous l'avons vu, la prose doit être un vers qui ne va pas à la ligne, sa mesure n'est pas le nombre de syllabes, le rythme arithmétique, mais le rythme de la proposition, la phrase, la cadence des alinéas, la succession irrégulière, hachée, des actions isolées.

L'alinéa-phrase.

Le type le plus simple semble être ce que l'on peut appeler l'alinéa-phrase : c'est le rythme auquel Jules Renard tend le plus volontiers. L'abus du procédé donne sans doute quelque chose de sec et qui désarçonne, comme dans ce passage :

« Je fus pris d'angoisse.

Il ajouta :

— C'est la vie même.

Je m'épanouis :

— Ah ! la vie ». (*L'Œil c.*, p. 19).

Mais c'est par là que Renard épouse avec plus de précision les moments et les mouvements :

« Il ne s'est pas trompé :

En dessous, de l'autre côté du plafond, on gratte aussi.

Veine !

C'est l'araignée du poète qui s'éveille et répond.

(*Coq.*, p. 126).

Et, ce matin, Philippe la mène à l'hospice.

Elle l'attend, assise sur ses fagots.

Elle s'est débarbouillée et a passé un autre jupon ».

(*Rag.*, p. 93 (1)).

les actions :

« Ses premiers regards montent vers la lune.

— Est-elle belle !

Il ne dit que cela.

Il pisse » (*Vigne.*, p. 29).

« (à propos des « fleurs » de la neige)

Elles tombent, mais elles volent.

Quelques-unes remontent » (*Buc.*, p. 85).

« Il tourne au vent du soir sa tête crépue.

Il beugle par intervalles, l'œil à demi fermé.

Il mugit de langueur et s'écoute mugir » (*Hist. nat.*, p. 26).

les sentiments :

« Philippe hausse les épaules.

Ragotte retombe dans l'ennui » (*Rag.*, p. 50) ;

« Ragotte comprend et pleure dans son tablier.

La Chalude, ayant deviné, pleure aussi » (*Rag.*, p. 44).

« D'abord, je note qu'un poirier a quelques-unes de ses branches cassées.

Est-ce par un animal, une chèvre ?

Mais une chèvre bêle et ne crie pas.

En outre, elle aurait brouté les branches.

Par un voleur ? » (*Coq.*, p. 51).

(1) Dans cet exemple, ce rythme lui a même permis, sans qu'il en coûte, de suivre à rebours l'ordre des temps : futur prochain, présent, passé.

ou développe, pour l'œil et pour l'oreille, la complexité d'un décor, comme dans tout le morceau sur l'alouette (*Hist. Nat.*, p. 64).

Il aime entamer sa description ou commencer son récit par le coup sec de la phrase-alinéa :

La Veuve Laure

Elle a bien aimé les hommes et les cerises (*Rag.*, p. 118).

Nouvelle lune

L'ongle de la lune repousse (*Hist. nat.*, p. 4).

Le Paon

Il va sûrement se marier aujourd'hui (*Hist. nat.*, p. 12).

La Sauterelle

Serait-ce le gendarme des insectes ? (*Hist. nat.*, p. 39).

ou, plus lentement, par une suite de trois :

L'épervier

Il décrit d'abord des ronds sur le village.

Il n'était qu'une mouche, un grain de suie.

Il grossit à mesure que son vol se resserre (*Hist. nat.*, p. 65).

Mais dans un exemple comme celui-ci, l'expressivité en a dicté la présentation. C'est souvent chez lui ce qui l'amène à cet emploi et à cette construction si typiques. Or nous retrouvons là des preuves à l'appui de ce que nous estimions être le procédé essentiel de notre auteur : le développement plus lent là où nous avons l'habitude de voir des successions plus rapides. *La Poule* (*Hist. Nat.*, p. 5) est, à cet égard, le morceau le plus célèbre et que connaissent tous les textes choisis : il ne nous paraît pas nécessaire de le citer. Mais voyez ici le cerf à la rencontre de qui va Jules Renard :

« J'entrai au bois par un bout de l'allée, comme il arrivait par l'autre bout.

Je crus d'abord qu'une personne étrangère s'avavançait avec une plante sur la tête.

Puis je distinguai le petit arbre nain, aux branches écartées et sans feuilles.

Enfin le cerf apparut net, et nous nous arrê tâmes tous deux »
(*Hist. nat.*, p. 47).

Et là Poil de Carotte, qui a tué le vieux chat pour aller,
avec de la viande de chat, à la pêche aux écrevisses, dans
l'angoisse de son cauchemar :

.. « et voici que du milieu des roseaux montent des écrevisses
[géantes,
Elles croissent encore et sortent de l'eau, droites, luisantes.
Poil de Carotte, alourdi par l'angoisse, ne sait pas fuir.
Et les écrevisses l'entourent.
Elles se haussent vers sa gorge.
Elles crépitent,
Déjà elles ouvrent leurs pinces toutes grandes »
(*P. de C.*, p. 92).

Seul le cinéma, s'il nous est permis de faire ce rappro-
chement, peut nous faire participer à une angoisse sem-
blable. C'est là la valeur de Jules Renard de pouvoir, mal-
gré la composition la plus simple, la syntaxe la plus stricte,
mais grâce à cette disposition, à cette minutie de la dé-
composition, nous faire sentir ce que peut nous faire
sentir l'écran lumineux avec ses grossissements et ses
arrière-plans.

L'alinéa à trois temps.

Sans doute, la phrase unique en alinéa n'est pas le pro-
cédé essentiel de Jules Renard. Mais on a vu tout ce qu'il
sait en tirer. Et de l'alinéa-phrase à l'alinéa-compact d'une
demi-page, il y a place pour toutes les combinaisons. Que
l'on veuille bien croire que nous ne nous laissons pas em-
porter à ce sujet à des réflexions d'une trop simple évi-
dence. Tel alinéa traduit toute une série d'actions se rap-
portant à la même idée, comme il a su rendre par exemple
dans un seul alinéa l'affairement de la « rentrée générale
des foin s » (*Hist. Nat.*, p. 27 — *La Jument*). Tel autre,
plus fréquemment, à une longueur que seul commande le
développement d'une image (cf. le tas de foin, doux comme
un lit de plumes... où est tombée Françoise, *Clop.*, p. 103).

Mais il y a un type d'alinéa, à côté de l'alinéa étudié dans les pages précédentes, qu'affectionne Renard et qu'il convient de signaler. Nous retrouverons plus loin dans le cadre de la phrase le même mouvement. C'est celui qui est composé de trois parties, de trois phrases juxtaposées. La première phrase indique une action ou un état ; la deuxième (parfois double) décrit ; la troisième reprend l'idée ou la scène sous la forme d'une comparaison ou d'une image :

« Ils sont chez eux. Serrés, empilés, ils retiennent leur langue et leur souffle. On croirait la cabane vide » (*Buc.*, p. 51).

« Il fait sa soupe lui-même. Il accroche une marmite d'eau sur le feu ; il y jette une poignée de sel et des légumes. Il tire de l'arche un pain entamé, et il commence de couper, avec son couteau, dans une écuelle, de fines langues, égales. On croirait qu'elles sortent, légères, du rabot d'un menuisier... » (*Buc.*, p. 67).

Parfois, sans l'image, ce sont trois actions successives que présente ainsi Jules Renard :

« Elle rit elle-même de sa réponse. La supérieure sourit. Philippe tourne l'âne et les portes se referment » (*Rag.*, p. 94).

La disposition des alinéas.

Enfin toute la gamme des alinéas permet à Jules Renard de présenter des ensembles rythmiques tout à fait remarquables ; un morceau parfois est tout entier un de ces ensembles ; ailleurs dans le cours du développement se détache en relief ce que nous n'osons appeler une strophe, un groupement déterminé d'un certain nombre d'alinéas. Apte, comme il l'était, à transposer une sensation dans un signe graphique, peut-être a-t-il consciemment disposé certains alinéas dans un ordre de longueur croissante ou décroissante :

« Est-ce que ça le touche ?

On ne sait pas.

Il pète » (*Hist. nat.*, p. 28).

« En outre, un nuage pouvait venir au moment précis de l'éclipse et la lui gêner.

Donc, flûte pour l'éclipse !
Emile rentrait » (*Clop.*, p. 135).

A côté de la succession désordonnée et étrange des alinéas dans le rêve du chasseur au sujet des perdrix, et cela plusieurs pages durant (*Hist. Nat.*, p. 68-70), l'on trouve fréquemment le mouvement régulier d'une série d'alinéas de deux lignes, de trois lignes, de quatre lignes, comme étaient déjà souvent, on a pu le constater, de longueur régulière les alinéas-phrases.

Des ensembles rythmiques qui composent tout un morceau, c'est naturellement dans les *Histoires naturelles* que nous en trouvons. *Le Grillon* peut être considéré comme le modèle du genre : la première phrase (un alinéa) — introduction type — comporte deux lignes et deux propositions coordonnées ; la dernière phrase, indication du tableau final, comporte deux lignes et deux propositions coordonnées ; au milieu tout le développement, composé de treize phrases (treize alinéas) suit d'une façon imagée et au ralenti le travail du grillon avant qu'il ne se couche. (*Hist. Nat.*, p. 40-41).

Mais même à l'intérieur de récits, des groupements déterminés de la même manière ne manquent pas.

— Sa journée perdue, Poil de Carotte n'essaie plus de se divertir.

Il a manqué une bonne partie.

Les regrets sont en chemin.

Il les attend.

— Solitaire, sans défense, il laisse venir l'ennui et la punition s'appliquer d'elle-même (*P. de C.*, p. 111).

Avec un début plus long et une fin plus longue :

a) [Partant des pieds de l'aveugle qui chez M^{me} Lepic se chauffe un peu, une mare se forme et augmente]; elle gagne Poil de Carotte, elle arrive.

b) C'est lui le but.

Bientôt il pourra jouer avec.

c) Cependant M^{me} Lepic commence une manœuvre habile [elle fait peu à peu reculer l'aveugle qu'elle veut ainsi chasser].

(*P. de C.*, p. 56).

Très souvent enfin c'est un rythme d'une grande simplicité, mais dont les éléments répondent exactement à cette définition : « Le rythme est la symétrie de deux ou plusieurs phénomènes du même genre, ayant une durée semblable ou semblablement situés dans le temps (1). » En voici un exemple pris à la première œuvre de notre auteur :

« Elle les suivit des yeux.

Quand ils eurent disparu, elle murmura :

— Cinq cents francs une vache comme ça, qu'a les yeux noirs, c'est pas cher.

Après une pause, elle acheva :

— C'est pour rien.

Et elle rentra dans la chaumière afin de laver le sol et de remettre un peu d'ordre » (*Crime*, p. 96).

Les mots de coordination et de subordination

On a pu constater que, généralement, là où d'autres auteurs font appel à tout le vocabulaire des conjonctions, Jules Renard en fait l'économie. La juxtaposition chez lui remplace le plus souvent l'emploi des mots-outils par quoi s'introduit une explication, une idée nouvelle, une conséquence, une conclusion, une opposition, ou se subordonnent les idées les unes aux autres. Les conjonctions de coordination qu'il emploie ne retiennent pas l'attention, et les subordonnées qu'il se trouve tout de même contraint d'employer ne sont d'aucun effet particulier sur le lecteur. Il commence souvent un morceau par une phrase à plusieurs membres subordonnés (2), parce qu'il s'agit de résumer d'un coup les événements antérieurs à ce qui fait le sujet du passage, témoin :

« Lorsque son fiancé partit pour la guerre, Blanche lui fit ca-

(1) E.-L. MARTIN, *Les symétries du français littéraire*, Paris, Presses universitaires, 1924, p. 70.

(2) Très rarement par le participe : « Tiennot se promenant par le marché voit des paniers pleins de cerises si gonflées et si rouges qu'elles ont l'air faux » (*Lant.* s., p. 11).

deau d'une épingle qu'il jura de garder précieusement », (*Vigne.*, p. 175).

« Le soir, après le dîner où Mme Lepic, malade et couchée, ne parut point, où chacun s'est tu, non seulement par habitude, mais encore par gêne, M. Lepic noue sa serviette qu'il jette sur la table et dit... » (*P. de C.*, p. 137).

Et il ne nous paraît pas nécessaire de nous arrêter longuement à la série des six subordonnées temporelles par *que* qui forme l'essentiel du morceau *Les Pigeons* (*Hist. Nat.*, p. 11 et 12). Cependant nous avons été frappé par un certain nombre de phrases où les idées sont organisées de façon plus complexe ; elles sont l'exception chez Renard. L'une traduit la tristesse embarrassée de Philippe :

« Philippe, sans donner la dépêche à Ragotte, puisqu'elle ne sait pas lire, sans même la lui montrer, l'embrasse, ce qu'il ne faisait pas depuis des années » (*Rag.*, p. 44).

Une autre, la difficulté de la marche de Poil de Carotte :

« La chasse continue, et Poil de Carotte qui hausse les épaules de remords, tant il se trouve bête, emboîte le pas de son père avec une nouvelle ardeur, s'applique à poser exactement le pied gauche là où M. Lérin a posé son pied gauche, et il écarte les jambes comme s'il fuyait un ogre » (*P. de C.*, p. 116).

Celle-ci, jalonnée de *bientôt... puis... enfin...* marque le pénible retour à la conscience du réel chez Françoise qui vient de noyer son enfant (*Clop.*, p. 167-8). Celle-là, à propos des méduses, a dans son ampleur tout l'humour d'une définition pédante :

« Sans être comparables à celles dont l'antiquité nous transmet le souvenir, et bien qu'un nouveau Persée ne leur saurait couper la tête qu'elles n'ont pas, cependant elles piquent, comme leurs sœurs, les orties de la terre, et même elles enveloppent le baigneur, si gluantes, que le pauvre homme se sauve vers le rivage poursuivi par des pots de colle. » (*Vigne.*, p. 87).

Mais telle autre, où le tour d'exclusion *sans* suivi de l'infinif se oppose au tour analytique *avec* plus démonstratif

(*Clop.*, p. 168), n'est qu'une médiocre étude de l'âme de la vieille Honorine, comme précisément n'aime pas le faire Jules Renard ; et cette phrase enfin, sans expressivité particulière due à la forme, est franchement inattendue :

« Silencieux, inanimé à notre approche, il (l'arbre) se remet à vivre dès qu'il ne nous croit plus là, parce que nous nous taisons comme lui » (*Hist. nat.*, p. 59).

Ces cas particuliers témoignent par leur présence du souci qu'a eu Renard de travailler son style pour l'amener à la simplicité que nous avons constatée plus haut. Mais à côté de cela, certaines conjonctions reviennent souvent sous sa plume qu'il nous faut étudier.

TANDIS QUE, COMME, SI.

Leur emploi se trouve justifié par la façon de voir et de composer propre à l'auteur ; elles n'en constituent pas moins un de ses « tics ».

Jules Renard le plus souvent nous présente, on l'a vu, de courts moments du réel, et cela même dans les descriptions des *Histoires Naturelles* ; il déplie ensuite les actions qui ont pu se produire pendant ces moments, les sentiments qui ont pu naître. Quand il ne rapporte pas les actions et les sentiments dans leur succession par la juxtaposition, c'est alors qu'il se sert des trois conjonctions de subordination *tandis que*, *comme* et *si*. Toutes trois marquent toujours et d'abord la simultanéité

— pure et simple avec *tandis que*, pour des actions ;

« Tandis qu'elle joue sur la chaise où sont les pieds (de Bic-à-l'œil), il joue lui-même au creux d'un tablier » (*Rag.*, p. 130).

« Tandis qu'avides ils sucent, leurs mamans, les flancs tendus de brusques coups de nez, mangent, paisibles, indifférentes » (*P. de C.*, p. 94 — encore 120 ; cf. aussi *Buc.*, p. 51, 71, 159).

« Tandis qu'à quatre pattes il ramenait le numéro 8 près de s'égarer, je vis au cou d'Abel... » (*Hist. nat.*, p. 437).

pour un sentiment concomitant d'une action :

« Aussitôt... tandis que l'émotion fait en son cœur un bruit de

source, Félix joue à la lune sur son bras gauche comme violon... un doux air de musique » (*Buc.*, p. 89).

« Mais tandis que Poil de Carotte se résigne d'un cœur habitué, ses cheveux le vengent à son insu » (*P. de C.*, p. 36).

— plus souvent encore *tandis que* est employé à la seconde place dans la succession de trois actions qui se déroulent en même temps, dans l'ordre 1, 2 et 3 ; il est dans ce cas toujours précédé de *et*, comme dans l'exemple.

« Ah ! bien visé, dit-il ; je ne l'ai pas manqué.

Et, tandis qu'un peu dégoûté il s'essuie à la chevelure de Poil de Carotte, M^{me} Lepic lève les bras au ciel » (*P. de C.*, p. 76 ; cf. encore 30, 91, 145 ; *Buc.*, p. 70 ; *Coq.*, p. 124).

— la simultanéité et la cause à la fois avec la conjonction *comme* :

« Comme elle ne cesse de répéter : « Oh ! mon Dieu ! oh ! mon Dieu ! je lui dis : — C'est agaçant à la fin, Honorine ! » (*Rag.*, p. 91).

« Comme M^{me} Vernet souriait, du fond de sa bouche, une dent jeta un éclat d'or » (*Ec.*, p. 46).

« Comme elle ne demandait pas de détails, il précisalui-même : — C'est un nid d'ouasse » (*Clop.*, p. 185).

« Comme ils passent près d'un champ de blé mûr, Baptiste, qui s'y connaît, dit : — Le beau blé ! » (*Lant. s.*, p. 16).

« Comme il travaille et sue au soleil, dans le jardin, on lui porte un verre de vin » (*Vigne.*, p. 39).

Nous en avons trouvé plus de cent exemples dans l'œuvre de Jules Renard (1). Tantôt l'emporte la valeur de temps, tantôt celle de cause ; mais souvent c'est un procédé par lequel l'auteur introduit des circonstances nouvelles et pousse son récit un peu plus loin.

C'est ce qu'il fait aussi avec l'emploi de la proposition subordonnée par *si*. Elle n'a pas chez lui la valeur hypothétique, avec le mode conditionnel (il nous semble n'avoir trouvé dans les romans étudiés qu'un exemple de cette sorte de phrase : *L'Œil c.*, p. 155) ; elle est toujours l'équi-

(1) 22 dans *Ragotte*, 8 dans *l'Ecornifleur*, 12 dans les *Cloportes*, 3 dans *La Lanterne sourde*, 5 dans *Coquecigrues*, 11 dans le *Vigneron dans sa Vigne*, 13 dans *Poil de Carotte*, 15 dans les *Histoires Nat.* et 15 dans *Bucoliques*, 7 dans *L'Œil clair*.

valente de la proposition temporelle, et dans la description, le récit minutieux, elle indique un sentiment, une action qui se déroule parallèlement à une autre, une bifurcation possible, un arrêt dans le dévidement :

« Si je passe trop près d'une branche, elle m'accroche et me bénit de toutes ses gouttes » (*Buc.*, p. 154)

« Si M. Lepic tue un lièvre au début de la chasse, il dit... » (*P. de C.*, p. 114).

« S'il fait trop sec, les escargots dorment dans la boîte. Dès que la pluie menace... » (*Hist. nat.*, p. 43).

« Comme, à la clarté d'une lampe, je fais ma quotidienne page d'écriture, j'entends un léger bruit. Si je m'arrête, il cesse ». (*Hist. nat.*, p. 45).

C'est dans *Ragotte* surtout que la proposition par *si* se trouve le plus fréquemment : nous y trouvons plus qu'ailleurs des séries de notations rapides, de croquis, et *si* peut introduire (substitut de *quand* et de *comme*) une touche nouvelle, un trait particulier (1) :

« Si elle reçoit une lettre à son nom, ce qui ne lui arrive presque jamais, elle l'apporte à Philippe » (*Rag.*, p. 8-9).

« Si Gloriette lui offre un reste, *Ragotte* apporte une assiette et dit... » (*Rag.*, p. 19).

— il peut énoncer dans une série d'actions habituelles une action possible, mais non courante :

« S'il a pu attraper un morceau de viande crue, il le fait cuire et se régale tout seul, à côté de la feuille » (*Rag.*, p. 136).

— ou plus rarement, il développe avec humour une réflexion sur les habitudes d'un personnage :

« Si la vieille meurt dehors, loin du village, il (son bâton) est capable de rentrer tout seul à la maison » (*Rag.*, p. 91).

(1) Dans cette sorte de phrases, *si*, selon MM. Le Bidois (t. II, p. 539) imprime à l'expression « une sorte de limitation, d'atténuation, soit qu'elle conditionne quelque peu la déclaration, soit qu'elle se borne à en amortir la vigueur » (?)

OR.

Dans les récits que compose Jules Renard, deux ligatures seulement, *or* et *et* jouent un grand rôle.

Or annonce, le récit commencé, un événement qui va en modifier la trame et en même temps le conduire à sa fin telle que la prévue l'auteur (1).

« Or, voici que des maçons paraissent à l'autre bout de l'église » (*Hist. nat.*, p. 6).

« Or une voix qui part des arbres lui ordonne : — Ote ton bonnet, Tiennette » (*Lant. s.*, p. 8).

« Or Bonne-Amie vient à passer. » (*Coq.*, p. 77).

« Or de ses jupes on entend partir tantôt un cri rauque, tantôt un violent bruit d'ailes » (*Vigne.*, p. 165).

On ne le trouve d'ailleurs pas dans les romans proprement dits, ni dans *l'Écornifleur*, mais dans les albums d'histoires que sont *Poil de Carotte*, *Coquecigrues*, *Le Vigneron dans sa Vigne*, *la Lanterne sourde*. Et le plus souvent, il est suivi d'un tour complément circonstanciel de temps, datant, précisant l'action maintenant rapportée :

« Or, ce soir, comme les Bornet vont rejoindre les Navot pour la promenade accoutumée... » (*Coq.*, p. 43).

« Or, cette fois, M^{me} Lepic fait événement. » (*P. de C.*, p. 33).

« Or, du premier coup il en tue un (un pou) » (*P. de C.*, p. 76).

« Or, à peine élu, M. Castel doit célébrer un mariage » (*Coq.*, p. 118).

ET.

L'on ne peut étudier la valeur de la conjonction *et* sans songer à l'étude de Thibaudet sur Flaubert, et sans laisser croire qu'on ne fait qu'appliquer à un autre ce qu'il a dit de Flaubert. Cependant, chez Jules Renard, nous avons vu l'importance qu'il accorde à la juxtaposition — la conjonction *et* est assez remarquable.

(1) *Or* n'est que très rarement un des termes du syllogisme ; cf. cependant un ex. *Coq.*, p. 106 ; — N'est-il pas, dans la plupart des autres cas, le *or* biblique ?

D'abord elle ne joue pas le rôle habituel de la conjonction par excellence qu'elle est. Deux mots à l'intérieur d'une proposition, deux propositions de même nature, qui grammaticalement, devraient être coordonnées, ne le sont pas toujours chez Jules Renard, ou le sont sans effet particulier.

Mais deux emplois surtout de *et* frappent le lecteur de Jules Renard. La conjonction *et* se trouve ou dans le cours du récit au début d'un alinéa, ou en tête de la dernière phrase d'un morceau. Toujours elle demande après elle le léger temps d'arrêt d'une coupe, par quoi l'attention du lecteur est attirée sur ce qui suit. Simple indication d'une succession de faits dans des exemples comme :

- ... « elle (la poule) écoute de l'une et de l'autre oreille.
Et, sûre qu'il n'y a rien de neuf, elle se remet en quête » (*Hist. nat.*, p. 6).
« D'ailleurs à quoi bon ce pot, puisque Poil de Carotte prend ses précautions ?
Et Poil de Carotte raisonne, au lieu de se lever » (*P. de C.*, p. 17).
« Et nous rêvons un peu » (*Buc.*, p. 48).
« ... un moucheron s'est pris dans une toile d'araignée, vibre et se débat. Et l'araignée glisse le long de son fil » (*P. de C.*, p. 88).
... « elle se sauve. Et Poil de Carotte entend qu'elle rit sec.
Et elle a disparu qu'il entend qu'on ricane derrière lui » *P. de C.*, p. 108).

elle peut, tout en marquant la liaison, annoncer le début d'un nouveau paragraphe, d'une nouvelle série d'événements :

- « Et, ce matin, Philippe la mène à l'hospice » (*Rag.*, p. 93).
« Et elle revient » (*Rag.*, p. 100).
« Et, tout à coup, au matin, elle part » (*Buc.*, p. 33).
« Et Pointu même la quitte. Pointu va mourir. Depuis longtemps il est malade » (*La Main.*, p. 99).

Mais ce que Thibaudet appelle le « *et* de mouvement », marquant une progression, le passage à une tension plus haute, se trouve aussi fréquemment chez Jules Renard. Qu'on en juge :

- « Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et, ... il descend jusqu'au fond de la terre » (*Hist. nat.*, p. 41).

... « j'appréhendais la chute de quelque chose, une petite tape sur l'épaule ; la chiquenaude d'un doigt à ressort.

Et je me suis dressé à une sensation brusque au cou, de lèvres chaudes, et (*d'explication*) j'ai vu M^{me} Vernet, pâle, se reculer, les mains jointes » (*Ec.*, p. 106).

— « Il lui fallait un certain temps pour prendre le « là ».

— Comment ! Oh ! ma pauvre fille !

Et d'un bond elle dépassait la mesure » (*Clop.*, p. 68).

M. Léon Guichard (*thèse citée*, p. 325) explique ces *Et* par le souci qu'avait Jules Renard de couper ses phrases. « Où d'autres mettraient une simple virgule, il met un point. Et tout naturellement sa phrase commence par la conjonction, destinée d'abord à réunir deux propositions et qui prend une valeur nouvelle ». L'on a vu par les pages précédentes que tel pourrait être aussi notre avis. Mais si souvent J. Renard accompagne le *et* d'un adverbe ou d'une locution présentative que ce n'est pas une simple liaison devant quoi nous nous trouvons ; c'est un tremplin pour passer à un autre plan de l'action, c'est, si l'on veut, l'indication d'une autre scène :

« Et, surtout, il ne faut jamais tricher » (*Buc.*, p. 5).

« Ils font ces manières autant par gêne que pour se taquiner. Et c'est encore M^{me} Philippe qui, la première, remue son café et se brûle les lèvres à la tasse fumante » (*Buc.*, p. 14).

« ... elle se lève pour guetter.

Et, d'abord, il lui semble, bien que le ciel soit pur, qu'il fait de l'orage quelque part » (*Buc.*, p. 34).

« Et, bientôt, Jacques sortit de la mairie, le visage rayonnant » (*Buc.*, p. 62 — encore, p. 67, 70).

« Et la voilà plantée, indéracinable, devant une vitrine » (*Vigne.*, p. 171).

« Et voilà qu'elle laisse tomber sa tête sur son flanc gauche » (*Hist. nat.*, p. 22).

Elle peut être parfois sans doute l'indication normale d'une conséquence (*et alors, et par conséquent*) :

— « Laissez-moi m'amuser, dit-il.

Et il n'y a plus aucune raison de bataille » (*Buc.*, p. 53).

ou le désir de rendre apparent une accumulation :

« Et d'autres ne s'occupent que d'amour.

Et, toutes, elles tentent le pêcheur à la ligne » (*Hist. nat.*, p. 38 — cf. encore *Coq.*, p. 92).

Mais elle est surtout, d'une part, l'arrêt d'un dialogue — grammaticalement le retour au style de la narration et de la description — ou plus exactement la vibration dans le temps et dans l'espace des paroles qui viennent d'être prononcées, leur justification comme leur mise en pratique. Disons plus simplement que *et*, dans ce cas, est un *et* conclusif :

— « Il n'aura pas le temps, dit Philippe.

Et d'un seul coup de serpe, il fit voler la tête du canard (*Buc.*, p. 11).

— « Au revoir, ma belle, dit tante Rose,

Et elle lui ferma la porte au nez » (*Buc.*, p. 30).

— « Je l'ai jeté dans le puits, mon enfant !

Et le tremblement rapide continua de la secouer comme une tige fragile » (*Clop.*, p. 168 ; encore 171, 173, 205, 207).

— « Pour la première fois, dit Honorine, je n'ose pas lever la tête !

Et elle la baisse, assommée » (*Vigne.*, p. 67).

— « Il vaut encore mieux te taire, dit M. Lepic, une bougie à la main.

Et il disparaît » (*P. de C.*, p. 130 ; encore 64, 96, 115).

— « Non, je n'irai pas. » Et il est allé se coucher sur la paille, près de Jaunette » (*Rag.*, p. 45 ; encore 50, 57).

C'est l'auteur aussi qui s'adresse à lui-même, mais avec le même mouvement de style :

« Espèce de fainéant, saute donc sur une pioche... Tu mangeras et tu dormiras mieux.

Et j'attrape une pioche » (*Buc.*, p. 69).

Et enfin et surtout est d'autre part l'annonce de la dernière phrase, « le coup de cloche annonçant la fin » (1) :

« Et, battant la mesure avec sa queue vexée, il eut le courage, lui, d'avaler sans un morceau de sucre, une heure de musique » (*L'Œil c.*, p. 160).

« Et il achève la feuille de salade » (*Hist. nat.*, p. 34).

(1) L. GUICHARD, *thèse citée*, p. 326 ; nous aurons à revenir plus loin sur l'importance de la dernière phrase chez Jules Renard.

« Et, bientôt, Poil de Carotte s'écrie, allègre, en courant :

— Tu sais, papa, je n'entends plus la mouche. Elle doit être morte. Seulement, elle a tout bu » (*P. de C.*, p. 117 ; encore 122, 131, 135),

voire la fin, avec une pointe d'amertume, de tout un ouvrage :

« C'est là que je vis comme j'aimerais toujours vivre.

Et j'y reste plus d'à moitié quand je quitte nos frères farouches pour aller à Paris, avec Gloriette » (*Rag.*, fin).

de sagesse aussi :

« Je sais déjà regarder les nuages qui passent.

Je sais aussi rester en place.

Et je sais presque me taire (1). »

Mais à côté de ce *et* de mouvement, sous différents aspects, il y a chez Jules Renard un *et* de liaison qui vaut la peine d'être signalé. C'est le *et* qui scinde la phrase en deux tronçons, en deux propositions coordonnées (2). Une première proposition énonce un fait, indique une description et la deuxième proposition avec, pour sujet grammatical, un élément de la proposition précédente fait voir l'action. Cette composition *narration-description* est une habitude constante de l'auteur. Nous l'avons constatée plus haut, dans la succession de deux phrases séparées par un point. *Et* ne joue pas ici tout à fait le même rôle que le point : il est la petite fenêtre par où nous pouvons nous rendre compte *de visu* de ce qui vient de nous être annoncé. Il ne correspond ni aux deux points, ni à un présentatif ; et, quoique établissant le lien entre les deux propositions, il n'est nullement un mot de liaison ; il permet, à lui seul, à l'écrivain d'ajouter avec fantaisie une touche pittoresque :

(1) *Une famille d'arbres*, avant-dernier morceau des *Hist. Nat.* ; à noter d'autre part la disposition strophique de cette fin.

(2) Nous ne voulons pas parler de la phrase à rythme binaire, dans laquelle le sujet grammatical est unique pour les deux propositions ; nous la retrouverons dans un prochain chapitre.

« Il pressait son fusil sur son cœur, *et* sa baïonnette avait fait au ciment du mur une longue éraflure » (*Coq.*, p. 104-5).

« On écoute le son fin du bois sur le carrelage, *et* les sabots caressent du nez la brique rouge » (*Rag.*, p. 60).

« Elle me regarde, muette, étonnée ou sourde, *et* sa tête tombe peu à peu vers ses genoux » (*Rag.*, p. 88; encore 59, 25, 26, 101, 110...)

« Les petits (arbres) qui manquent d'habitude, voudraient s'échapper, *et* leurs feuilles palpitent comme des oiseaux pris » (*Buc.*, p. 85).

« Nez à nez, ils s'évertuent, hochent la tête, *et* les oreilles trottent » (*Hist. nat.*, p. 34).

« Elle passe d'un vol lourd entre les gros chênes *et* son long bec pend si bas qu'elle semble se promener en l'air avec une canne » (*Hist. nat.*, p. 72).

« Il sourit de la bouche, du nez, des yeux, *et* ses poils de barbe brillent comme les rayons d'un soleil noir » (*Vigne.*, p. 146).

« ... elle sert le café *et* les petites mares rondes miroitent et fument dans les tasses » (*Vigne.*, p. 104).

« Nous nous saluons *et* nos chapeaux se bossellent au plafond de l'omnibus » (*Ec.*, p. 11).

« Mais elle piquait son corsage de bouquets aux couleurs éclatantes, *et* ses lèvres blanches se rougissaient du sang des fleurs » (*Clop.*, p. 176).

... « la rivière... courait sur des cailloux plats et blancs, *et* à son murmure doux de glouglou de bouteille, ça et là, une pierre pointue qui perçait l'eau ajoutait la convulsion d'un hoquet » (*Coq.*, p. 82).

Pour analyser le procédé de construction de notre auteur, nous n'avons jusqu'ici étudié que les phrases simples et le rapport entre elles des phrases ou des propositions. Que Jules Renard présente des actions, ou qu'il analyse — plus rarement — des sentiments, les propositions, les phrases surtout se suivent, non reliées entre elles. Dans une « prose » donnée, il n'y a de ligature, ni de subordonnée sentie comme telle, qu'aux mouvements du récit : au début, à la fin et comme charnière ici et là, pour une pause plus longue ou après une pause. Ce procédé de décomposition va se faire sentir aussi dans la proposition elle-même.

B. — LE MORCELLEMENT RÉPÉTÉ

Dans la phrase.

Dans le moule de la phrase, sur le même plan temporel, plusieurs actions sont souvent juxtaposées et coupent la phrase généralement en trois morceaux, mais aussi en quatre et cinq parties :

« Il suait, il fondait, il gouttait » (*Buc.*, p. 16).

« Il hoche la tête, remue la tête, offre son ventre » (*P. de C.*, p. 23).

« et il faudra raisonner, chicaner, s'excuser, finalement payer » (*Buc.*, p. 77).

« Il fallut l'extraire, arracher de la chair, déchirer des ouïes de dentelle rouge, se poisser les mains de sang » (*Hist. nat.*, p. 52).

... « un gros chien... happa cette fragile boule de soie, la secoua, la serra, la rejeta et s'enfuit » (*Hist. nat.*, p. 17).

« M. Lepic s'installe le premier, dénoue sa serviette, pousse son assiette vers le plat qu'il voit devant lui, prend de la viande, de la sauce, et ramène l'assiette » (*P. de C.*, p. 50).

« Bientôt, vibrant jusqu'au malaise, il perçoit trop, il fermente, il a peur, il quitte le bois et suit de loin les paysans mouleurs regagnant le village » (*Hist. nat.*, p. 4).

De telles phrases épousent le mouvement même. Mais il n'y a aucune valeur imitative, lorsque Renard, pour décrire, accumule les compléments d'objet, et c'est bien alors le choix du procédé pour lui-même dans des exemples comme :

« elle (la sauterelle) a des bottes de sept lieues, un cou de taureau, le front génial, le ventre d'une carène, des ailes en celluloïd » (*Hist. nat.*, p. 40).

« Le facteur Jacquot qui distribue aux villages les commissions faites en ville, les épices, le pain, la viande de boucherie, quelques journaux, une lettre (1) » (*Hist. nat.*, p. 29).

(1) Dans un exemple comme celui-ci, la chute de la phrase sur « une lettre » souligne sans doute, par le nombre de l'expression et sa brièveté, le morcellement de toute la phrase. Disons cependant qu'elle traduit plus encore l'humour (la place aux deux extrémités de la phrase de *le facteur* / *une lettre* le grossit pour le lecteur) dont l'auteur a voulu charger sa description du facteur : ainsi le plus souvent tout ce que l'on peut dire de la phrase de J. Renard se ramène à sa manie de préciosité : nous essaierons de dégager plus loin cette caractéristique essentielle de notre auteur.

« Son estomac d'autruche digérerait des pierres, un vieux sou taché de vert-de-gris » (*P. de C.*, p. 27).

« comme on lâche une pierre trop lourde, un paquet inutile » (*Clop.*, p. 167).

« cherchant des traces, de l'herbe foulée, des pas marqués » (*Clop.*, p. 170).

« On soupçonne des mariniers, les forains d'une roulotte, diverses bêtes de proie » (*Rag.*, p. 132).

Plus rarement deux compléments circonstanciels sont juxtaposés :

« et les mailles durcies les prenaient par le talon, par le bout du pied » (*Clop.*, p. 200).

Dans la proposition.

Nature des termes apposés.

Jules Renard cependant n'eût pas repris pour lui la plaisante affirmation de Thibaudet : « L'ordre logique de la phrase française permet de beaux effets à nos écrivains, à condition qu'ils sachent en sortir (1). » Soucieux de la correction grammaticale il se maintient toujours dans la syntaxe normale. Nous n'avons trouvé dans son œuvre que deux exemples criants de figures de style : un chiasme :

« Par quel plaisir saute-t-il ainsi, sautillant par quelle nécessité ? » (*Hist. nat.*, p. 57).

et une forte inversion :

« Sans dire trois, résolument se jeta dans l'air, entre le ciel et l'eau, Jacques Feï qui gardait les dindes et qu'on n'a pas revu » (*Vigne.*, p. 158).

Chacun de ces exemples est riche d'effets pittoresques, rythmiques et harmoniques, mais le procédé sent trop le procédé. La proposition simple de Jules Renard est d'abord simplement composée, dans l'ordre logique, du sujet

(1) THIBAUDET, *ibid.*, p. 294.

et du verbe, et de l'objet. Mais parce qu'au lieu de présenter l'action dans la succession, c'est un bref moment qu'il fixe sur le papier, analyse et fouille, chaque terme de la proposition, tout en gardant sa place normale, se développe, par termes apposés, dans toutes ses circonstances.

Ainsi l'expressivité de la phrase de Jules Renard ne vient pas d'un ordre psychologique des éléments de la pensée, ni non plus de l'opposition avec le type conçu comme usuel, mais d'un *rayonnement* de chaque membre de la proposition. Le procédé syntaxique cher à notre auteur est l'apposition. La charpente habituelle de la proposition : sujet-verbe-objet traduit l'action, au sens simple du mot, dépouillée de tout ce qui peut caractériser le fait ou l'auteur du fait. Avant que l'action ne se déroule, pendant qu'elle se déroule, après qu'elle s'est déroulée, les mouvements, les attitudes, les sentiments, les aspects des êtres et des choses sont marqués dans le style par tous les procédés grammaticaux de la caractérisation.

Adjectifs.

Les adjectifs sont nombreux chez Jules Renard. Rendant les attitudes ou les sentiments, ou les deux à la fois, ils ne sont presque jamais simplement adjoints au nom (1), mais la virgule les sépare du nom. J. Renard n'hésite pas, à en accumuler bout à bout : les premiers épuisent la description, le dernier dégage l'idée, souligne l'effet produit, ou laisse dans une image le sceau de l'artiste.

Participes.

Les participes passés (2) et les adjectifs verbaux, nom-

(1) Cf. cependant : Nos âmes libres, désempisonnées se hissaient au dehors : au lieu de : libres, désempisonnées, nos âmes se hissaient au dehors (*Ec.*, p. 36).

(2) Le participe présent, qui traduit une action, ou une attitude dans sa durée, est très rare chez Jules Renard : « Puis, le mufle s'égouttant ainsi que l'arbre après l'averse, il va... » (*Hist. nat.*, p. 24). « Ils luttent tous deux, elle s'exclamant, lui frappant, coup sur coup » (*Vigne.*, p. 105). « Dès que la flamme, grimpant aux jambes, se coulant aux plis de la jupe, commença de ronger son caraco... » (*Clopf.*, p. 191).

breux, ne font que doubler les adjectifs dans la traduction des sentiments et des attitudes.

Tours absolus.

Au lieu d'un adjectif ou d'un participe, certains compléments non prépositionnels traduisent une attitude ou ajoutent un détail à la description.

« La mère Suzanne s'appuyait à son armoire, les deux mains dans les poches de son tablier, le visage semé de petites taches de son » (*Clop.*, p. 94).

Souvent aussi c'est un nom et un adjectif non rattachés par des mots-outils au reste de la proposition qui jouent le même rôle :

« Il souriait d'un air embarrassé, les yeux brillants » (*Clop.*, p. 104).

« Les membres cotonneux, nous ne savons plus » (*Ec.*, p. 141).

Mais c'est plus souvent encore le tour absolu de la proposition au participe dont se sert Jules Renard, équivalant chaque fois dans son raccourci à une idée de cause :

« Les tempes bosselées, il souffre » (*P. de C.*, p. 88).

de condition :

« Le verre appliqué, on voit des ornières profondes » (dans la main d'une femme qu'il regarde à la loupe) (*Lant. s.*, p. 70).

de simultanéité :

« Le dos au mur lisse, les jambes pliées, les mains croisées sur ses genoux, gité, il se trouve bien » (*P. de C.*, p. 88).

« Le dos courbé, les yeux abaissés, il se nourrit sobrement » (*P. de C.*, p. 50).

de temps le plus souvent :

« Son auberge vendue, maman Jeanne tint à déménager toute seule » (*Buc.*, p. 29).

« Elle partie, on se gratte machinalement toute la soirée » (*Rag.*, p. 102).

« Son ouvrage fini, elle pense à Joseph » (*Rag.*, p. 47).

« Tout étant terminé, leur récompense méritée, Philippe Morvand fit le signe convenu » (*Coq.*, p. 113).

Les adjectifs, les participes, les tours absolus ne font que gonfler la phrase dans ses éléments les plus simples : sujet-verbe-objet. Ils traduisent d'autre part des attitudes ou des sentiments. En ce qui concerne la caractérisation, deux autres procédés grammaticaux doivent être signalés. Ils marquent tous deux la manière et expriment un mouvement : ils n'ont d'ailleurs d'expressivité que s'ils se trouvent dans la phrase à une place différente de celle où l'on s'attend à les trouver : c'est l'adverbe — et le complément de manière précédé d'une préposition, généralement *de*.

Adverbes : place en tête et en fin de phrase.

Les adverbes de manière ajoutent chez lui très peu souvent une nuance à un adjectif. Ils qualifient rarement aussi le verbe dans l'emploi habituel après le verbe. Ils spécifient « la manière de l'action », et, à la façon des adjectifs, se trouvent, par ce fait, apposés en tête ou à la fin de la proposition.

En les employant en fin de phrase, Jules Renard n'a fait que suivre le procédé expressif si fréquent qui, par ce rejet, attire l'attention sur la manière dont se présente l'action, qu'elle présente en même temps dans sa continuité :

« Une autre la suivit, dix autres, régulièrement » (*Clop.*, p. 103).

« Leurs rêveries marchaient côte à côte, cheminaient dans leur esprit, parallèlement » (*Clop.*, p. 133).

« En vain Eugénie levait sur son père ses beaux yeux bleus, douloureusement » (*Clop.*, p. 136).

« Pourquoi les feuilles du marronnier tombent-elles ainsi, une à une, régulièrement ? » (*Rag.*, p. 178).

L'adverbe en fin de phrase a parfois aussi l'insistance familière de la conversation :

« elle pourrait... là relire toute seule, en cachette, souvent » (*Rag.*, p. 8).

« et elle l'a descendu doucement, à cause de la poulie grinçante, maternellement » (*Coq.*, p. 54).

ou est aussi le substitut plus appuyé de l'adjectif :

« On le regarde de travers, d'un œil jaloux, méchamment » (*Buc.*, p. 51).

« Et il ne nous caressait plus qu'avec sa patte, sur la joue, finement » (*Hist. nat.*, p. 16).

L'on est davantage frappé chez lui par le souci de placer l'adverbe en tête de la phrase. Sans doute Jules Renard, présentant les actions décomposées, note d'abord ce qui fait l'essentiel, ce qui est le plus apparent, la manière :

« Lentement, avec des précautions visibles, Petit-Pierre se décidait » (*Clop.*, p. 181).

« Innocemment, elle torturait Françoise » (*Clop.*, p. 177).

« Mollement il reprénait les cartes » (*Clop.*, p. 91).

« Doucement, sur son léger coussin de plumes, le cygne rame » (*Hist. nat.*, p. 13).

« Silencieusement, nous longéons le port » (*Ec.*, p. 176).

« Tristement, Avril s'appuie contre un arbre » (*Coq.*, p. 100).

« Généreusement, par ses quatre trayons élastiques... elle vide sa fontaine » (*Hist. nat.*, p. 20).

« Longtemps ses parfums lui survivent » (*Buc.*, p. 80, et ailleurs).

« Machinalement, de sa main, elle tentait de l'écarter » (*Clop.*, p. 189) (1).

Mais surtout l'adverbe en tête est pour lui le moyen d'annoncer une succession dans les événements, ou le terme d'une série d'actions. De là l'emploi des adverbes dont use le langage familier pour souligner, affirmer ou répondre : *décidément, justement, précisément.*

« Précisément il arriva une pierre » (*Clop.*, p. 99).

« Décidément, sa vie de vieille fille commençait » (*Clop.*, p. 205).

« Vraiment, il se bourrait trop » (*Hist. nat.*, p. 34).

« Décidément ils ne veulent pas mordre » (*Hist. nat.*, p. 49).

(1) Ces adverbes indiquant la façon de faire (physique ou mentale) sont toujours pour nous, sans surcroît d'expressivité, employés en tête.

- « Justement, le petit Joseph vient de mourir à Paris » (*Rag.*, p. 36).
 « Précisément la vigne pleurerait » (*Clop.*, p. 113).
 « Volontiers, il eût déprécié la boîte » (*La Maît.*, p. 73).
 « Et, toujours, elle réussit » (*P. de C.*, p. 35).
 « mais très évidemment, Emile ne pensait à rien » (*Clop.*, p. 133).

Un adverbe en particulier semble un tic de Jules Renard et joue dans une série de phrases le rôle que jouent les conjonctions *et* et *or*, comme on l'a vu plus haut : c'est l'adverbe *brusquement*. Il a des équivalents : *soudain*, *instantanément*, *et vite*, *et bientôt* ; *tout à coup*, *résolument*, *subitement* ; mais d'un emploi plus sporadique. De par son sens « brusquement » a en tête de la phrase sa place toute trouvée, et il rompt la description par l'introduction d'une nouvelle action. Une vingtaine d'exemples pourraient être cités. En voici quelques-uns :

- « Brusquement, il s'éveille » (*P. de C.*, p. 17).
 « Brusquement, le fil casse » (*Hist. nat.*, p. 65).
 « Mais brusquement, l'horloge s'arrêta » (*Vigne.*, p. 75).
 « Brusquement, j'aperçus, devant une porte... » (*Buc.*, p. 169).
 « Brusquement elle s'arrêta, le hoquet cassé net » (*Clop.*, p. 104).

Compléments circonstanciels.

Ils marquent, mis en vedette, rarement la cause, comme dans cet exemple où il est rejeté au bout de la phrase :

- « sa mère... la retira à cause des voisins, par fierté » (*Rag.*, p. 10).

ou le lieu :

- « Poil de Carotte, par le long corridor noir, s'avance, les bras tendus vers la porte » (*P. de C.*, p. 12).
 « Voici que, par l'échalier, une bande de gamins saute dans le pré » (*Buc.*, p. 50).
 « et, de ce pré, passe dans l'autre » (*Hist. nat.*, p. 25).
 « et, de leurs gerçures, le jus coule » (*Rag.*, p. 177).
 « sous les feuilles, sur les feuilles, elle sait maintenant où elle va » (*Hist. nat.*, p. 44).

C'est généralement la manière qu'il indique, et la manière au premier chef apparente :

« de son vol droit et mécanique, elle se dirige vers un arbre » (*Hist. nat.*, p. 62).

« par brusques détentes, elles exercent leurs ressorts » (*Hist. nat.*, p. 38).

« d'un bond, il les attrape au vol » (*Buc.*, p. 77).

« du plat de la main, elle tapotait la terre » (*Clop.*, p. 172).

« de deux coups de pieds (il) jeta au loin ses sabots » (*Clop.*, p. 192, et ailleurs).

« d'un doigt tordu par les lessives, elle racle le fond de sa tasse » (*Rag.*, p. 99).

On comprend aisément la justification de cet ordre : les indications circonstanciellles sont toutes données à leur vrai moment, spatial et temporel :

« Il (le Christ sur la croix) est si lourd... que, fréquemment, d'une violente secousse, elle doit le remonter » (*Lant. s.*, p. 5).

Il en peut résulter une lourdeur de phrase que plus rien n'excuse :

« (le canard) que, sous son pied, gardant ses mains libres pour la vente, elle étouffe » (*Vigne.*, p. 166).

Un tel excès est rare chez notre auteur.

Les appositions : le rythme de la proposition.

Après cette description des appositions dans le style de Jules Renard, nous nous proposons d'étudier le rythme auquel aboutit la proposition.

L'effet est un effet de hachure et d'attente. D'abord il est à plusieurs plans, que nous pourrions ainsi schématiser :

Apposition — Sujet verbe complément

Sujet — *Apposition* — Verbe complément

Sujet verbe — *Apposition* — Complément

Sujet verbe complément — *Apposition*

Il sera ensuite à accumulation : horizontale, si l'on peut dire : à l'une ou à l'autre de ces places dans la proposition, l'auteur marquera le pas sur toute une suite d'appositions ; verticale d'autre part, par la possibilité de composer sa phrase sur le type de morcellement complet.

Apposition — Sujet — *Apposition* — Verbe — *Apposition* — Complément — *Apposition*

Trop artiste pour appliquer brutalement le procédé que nous démontrons ici, Jules Renard l'assouplira et trouvera un certain nombre de combinaisons qui donneront à son style, plus particulièrement à sa construction, le cachet que nous nous efforcerons d'étudier plus loin, en ramenant à quelques-uns les types de ses phrases.

LES APPPOSITIONS EN TÊTE.

Il ne nous est pas possible de citer avec leur contexte toutes les appositions que l'on trouve dans les ouvrages de Jules Renard. En ce qui concerne les appositions (adjectifs, participes, tours non prépositionnels, propositions absolues) en tête de la phrase, avant les éléments grammaticaux attendus, c'est près de cent quatre-vingts exemples caractéristiques que nous avons pu relever. Tous ces tours apposés ne produisent pas le même effet : certains ne sont qu'une condensation de l'expression, un résumé de la situation précédente dont ce qui suit est la conséquence :

« M^{me} Vernet remise, nous partons » (*Ec.*, p. 85).

« Le soleil disparu, le phare allume sa lanterne » (*Ec.*, p. 41).

« Le goûter fini, ils ont du mal à se lever » (*Buc.*, p. 71).

« L'assurance perdue, les convives s'étaient bousculés » (*Coq.*, p. 41).

« Sa lecture finie, ce papier sentant bon la colle fraîche, la chèvre le mange » (*Hist. nat.*, p. 32).

« Retirés à la campagne, les Bornet sont les voisins des Navot » (*Coq.*, p. 42).

Ils abondent dans *l'Ecornifleur* surtout, où une pointe de sarcasme et d'aigreur épice toujours le récit, ces participes passés qui offrent rapidement une idée de temps :

« Installé, je deviens poseur » (*Ec.*, p. 27).

de cause :

« Arrivé depuis une heure, il se sent déjà mieux » (*Ec.*, p. 87).

d'opposition :

« Expérimentés, nous n'allons pas vite » (*Ec.*, p. 11).

de supposition :

« Arrivées, ces aventures ne m'auraient pas fait plus de mal que racontées » (*Ec.*, p. 29).

D'autres présentent les traits caractéristiques d'un personnage et le croquent à grands traits avant de le désigner :

« Les doigts pleins de cerises trop mûres, les lèvres violettes, elle raconte à Philippe » (*Rag.*, p. 119).

« Les bras croisés sous son caraco, la tête penchée, comme endormie, elle passait la soirée à écouter » (*Clop.*, p. 129).

« Chancelante, elle revint sur ses pas » (*Clop.*, p. 164).

« Une salive continue aux lèvres, il pèle à forcée de se laver la figure » (*Coq.*, p. 99).

Révélateurs d'un tic de l'écrivain, ils ne sont pas cependant particulièrement expressifs.

Plus souvent l'adjectif ou le participe indiqué du sujet a) l'état d'esprit déterminant ; b) l'attitude physique ou morale concomitante ; c) le sentiment ou l'apparence qui est le résultat de l'action énoncée ensuite ce que Séchehayé appelle un « complément d'inhérence du sujet ».

a) « et, sournoise, fit un nœud à l'une des cornes » (*Clop.*, p. 110).
Prudente, elle s'arrêta (*Clop.*, p. 102).

Candide, elle n'aurait jamais touché à un potage (*Clop.*, p. 85).

Et, simple, Tiennette donne aux joues du Christ de légères tapes (*Lant. s.*, p. 5).

Opiniâtre, il serrait toujours le morceau de bois (*Coq.*, p. 83).

Supérieur, il se moque de leur inhabileté (*P. de C.*, p. 103).

Dociles, elles renaissent (*Hist. nat.*, p. 4).

et terrifiées, elles ne partent pas (*Hist. nat.*, p. 71).

Bientôt, harassée, elle dort » (*Buc.*, p. 29).

b) « Glorieux, il se promène avec une allure de prince indien » (*Hist. nat.*, p. 12).

Et, frénétique, elle se vautre par terre (*Hist. nat.*, p. 10).

Immobile, il ouvre et referme la bouche (*Lant. s.*, p. 12).

Folle, elle suppliait (*Clop.*, p. 167).

Pleine d'amour, Françoise subissait M. Emile » (*Clop.*, p. 106).

c) « Pâle comme un mur au clair de lune, elle relève de sa troisième fausse couche (*Rag.*, p. 143).

Inutile, elle répand sa lumière blanche (*Vigne.*, p. 28).

Victorieuse, la Morvande emplit son tablier de copeaux (*Coq.*, p. 111).

Léthargiques, elles pendaient d'une griffe (*Hist. nat.*, p. 55).

Impénétrable, il semble dormir » (*Vigne.*, p. 106).

Il qualifie au fond comme le ferait un adverbe ;

« Et, vif (vivement), il pose un doigt sur le bouton » (*Lant. s.*, p. 31).

« Vaillante (vaillamment), elle détache le seau » (*Clop.*, p. 174).

Mais quelle que soit l'idée exprimée, ce tour apposé coupe la phrase en deux mouvements, l'un généralement sec et qui nous surprend, par quoi la phrase a essayé son élan et son tranchant, comme la hache qui, sur le tronc, qu'elle va fendre, frappe un premier coup sonore, et sans effet, l'autre plus long attendu et simplement narratif. Il n'y a pas à proprement parler disproportion entre la longueur des deux éléments de la phrase ainsi obtenus : plus court, le premier est plus riche de résonance et de sens. Cependant, fréquemment, Jules Renard, comme si sa phrase devait être formée de deux membres de durée égale, au premier tour apposé en juxtapose un deuxième, qui fait corps avec le premier, parce qu'il en est, non pas le banal redoublement, mais l'explication physique après l'explication morale ou l'inverse, ou la reprise par une image :

« Le rire suspendu, attentive, Marthe se penche à tomber » (*Crime*, p. 147).

« Flambant, en sueur, je redoute une congestion cérébrale » (*Ec.*, p. 168).

« Rouge, les larmes aux yeux, il crache sur la taupe » (*P. de C.*, p. 26).

« Blanc, affolé, il charcute, fout la chair » (*P. de C.*, p. 120).

« Et, vite calmée, plate, elle réfléchit, en noir, un coin de ciel pur » (*Hist. nat.*, p. 8).

« Assises en tailleur, stupéfiées, elles bâillent au soleil couchant » (*Hist. nat.*, p. 38).

« repue, morne, elle attend l'ennemi » (*Buc.*, p. 51).

« Embrassés, passionnés sans paroles, ils se sentaient mal à l'aise » (*Clop.*, p. 106).

« Luisante, entretenue avec soin, elle sentait l'huile » (*Coq.*, p. 102).

« Toute tangante, comme un mouton qui a un ver dans la tête, M^{me} Vernet monte en peignoir à ma chambre » (*Ec.*, p. 142).

Çà et là, il arrivera que les appositions se développeront au détriment de la seconde partie, rapide et comme escamotée :

« harassé, les yeux pleins de villes d'eaux, je rentre » (*Vigne.*, p. 100).

LES APPPOSITIONS EN FIN DE PHRASE.

Les appositions rejetées en fin de phrase coupent, elles aussi, la phrase en deux mouvements. Le deuxième mouvement, celui du tour apposé, n'a plus d'ampleur que le premier que pour l'énoncé d'un trait familier et humoristique, comme dans :

« Elle retombe, ivre-morte de s'être encore fourrée dans l'œil, du soleil » (*Hist. nat.*, p. 64).

Il a généralement une durée égale à la première partie soit que le tour apposé dont il se compose se développe lui-même amplement, soit qu'il s'accroisse de la répétition d'une deuxième apposition. Mais le rythme est tout différent de celui des constructions que nous venons d'étudier : il est plus souple et plus régulier : ici l'esprit du lecteur est d'abord satisfait par la proposition narrative, il n'est ensuite plus surpris, mais bercé par le reflux de l'indication d'une attitude, d'une qualification que l'auteur dégage pour lui et cela, quoique soit pleine la valeur des appositions, comme ici :

« La prune remue au gré du vent, docile, dorlotée, dormante » (*Coq.*, p. 76) (1).

(1) Un adjectif d'habitude ; un adjectif passif ; un adjectif quasi actif. Et notons d'autre part le rythme imitatif obtenu par la succession des trois adjectifs d'égale longueur.

Une foule d'exemples de ces appositions attributives pourraient être cités à témoin : nous en avons relevé plus de deux cents. En voici quelques-uns :

1 apposition.

« Mais presque aussitôt ses épaules retombèrent, flasques comme des chiffons » (*Clop.*, p. 149).

« Elle y colla son oreille, longtemps obstinée » (*Clop.*, p. 166).

« Ses pattes battaient l'eau, blanche d'écume » (*Coq.*, p. 86).

« Ils lui sourient, tranquilisés (*Coq.*, p. 88) ; Ils se pinçaient, presque émus (*Coq.*, p. 97) ; Il s'immobilise, les joues fumantes » (*Coq.*, p. 13)

« Elle ne sert plus à rien, son effet entièrement produit » (*P. de C.*, p. 59).

« Des loques s'en détachent, accrochées au hasard » (*Hist. nat.*, p. 55).

« en se tenant aux arbres, dont elle cassait les branches, les dents serrées » (*Clop.*, p. 164) ; « et elle pleura plus abondamment, le corps tout secoué » (*Clop.*, p. 172) (1).

ou pour l'imitation du mouvement, deux fois une :

« la barque s'arrêta, son élan mort, et tournoya, folle au gré du courant » (*Coq.*, p. 84).

2 appositions.

(La machine du petit train) « s'exerçait à sauter d'une rainure d'un rail dans la rainure d'un autre, sifflotante, étourdie » (*Ec.*, p. 49).

« ... et le matin les aurait retrouvés au même endroit, engourdis, tout blancs de rosée » (*Clop.*, p. 130).

« Elle s'affola, toute en sueur, brûlante de fièvre » (*Clop.*, p. 165).

« La cancouelle tournait, les ailes ouvertes, agréablement bourdonnante » (*Clop.*, p. 184).

« Il faisait devant elle un noir d'encre, sans fissure, impénétrable » (*Clop.*, p. 189).

« Les certitudes m'arrivent par bandes, importunes, trop hâtives » (*Coq.*, p. 53).

« Elle met le premier bas, sans hâte, paresseuse » (*Coq.*, p. 63).

(1) Cf. encore *Hist. Nat.*, p. 11, 60, 70, 75 ; *L'Œil c.*, p. 245 ; *Rag.*, p. 25, 45, 147 ; *Buc.*, p. 34, 83 ; *Coq.*, p. 9 ; *Clop.*, p. 100, 105, 128, 142, 172, 175, 176 ; *Vigne.*, p. 23, 46, 161, 168, 174.

« Elle s'éloigne sur la route, bec au vent, plumes collées » (*Hist. nat.*, p. 11).

« Il frissonnait, les lèvres rétrécies, toussant et sourcillant » (*Buc.*, p. 16) ; et nous montons vers elle, pendus, aériens (*Buc.*, p. 90).

« Les feuilles reviennent aussitôt, peureuses, apprivoisées » (*P. de C.*, p. 133) (1).

ou deux fois deux :

« M. Vernet prend ses dispositions à côté du pêcheur Cruz, | le buste hors du bateau, la figure fouettée d'embrun au choc des lames, | prêt à tomber, bon à noyer » (*Ec.*, p. 140).

3 *appositions*, mais avec le même mouvement :

« Il sourit, rasé de frais, débarbouillé, les moustaches pointues » (*Rag.*, 159).

« Elle parle bas, doucement, les yeux cachés derrière ses lunettes, les mains jointes » (*Rag.*, p. 124) (2).

On comprend tout le parti que l'artiste peut tirer d'un procédé de construction semblable. Il peut encadrer des détails concrets avec des expressions figurées ou abstraites ;

« tout va retomber du ciel sur la terre [fils cassés [étangs et bois brouillés, rames brisées] rêve en miettes] » (*Buc.*, p. 90).

Il peut encore accrocher à l'apposition la pendeloque d'un sourire :

« elle miroite au bout du nez, ronde, claire et digne d'enrichir l'oreille d'une femme » (*Buc.*, p. 68) .

Mais surtout — on l'a pu voir — au lieu de reprendre par d'autres propositions la description des détails physiques, Jules Renard, par des appositions, les note l'un après l'autre.

Les trois exemples suivants nous montreront toute la

(1) Cf. encore *Hist. Nat.*, p. 8, 17 ; *L'Œil c.*, p. 86 ; *Clop.*, p. 74, 124, 189 ; *Rag.*, p. 41, 57, 99 ; *Buc.*, p. 6, 11, 20, 54 ; *Coq.*, p. 28, 75 ; *P. de C.*, p. 60, 88, 92, 93, 150 ; *Vigne.*, p. 108, 176.

(2) Cf. encore *Crime*, p. 151 ; *Rag.*, p. 88, 124 ; *Coq.*, p. 40 ; *Clop.*, p. 105, 106, 114, 201.

variété d'indications que l'auteur, avec une grande liberté, peut ainsi donner. Il peut suivre l'ordre d'arrivée des détails dans son champ de vision, au point de produire quelque chose d'inattendu :

« Elle s'arrêta, légère sur ses deux roues, *peinte en vert* » (*Crime*, p. 149) .

Le plus souvent la première apposition achève la description par l'adjonction d'un détail surtout expressif, une deuxième apposition est, pour le « chasseur d'images », l'image qui rapidement effleure sa pensée :

« Sa tête se détache de profil, pâlotte de froid, *silhouette à la craie* » (*Ec.*, p. 74).

Avec plus de recherche enfin, toutes les impressions physiques et morales seront senties :

« et il s'abat entre les chenêts, tordu (*physique*), vaincu (*mi-physique mi-moral*), heureux d'un bonheur absolu (*moral*) » (*P. de C.*, p. 18).

la longueur du troisième membre d'autre part rend dans sa durée la volupté où s'abîme Poil de Carotte enfin soulagé.

Lorsque au contraire, il ne se contente pas de décrire, mais lorsqu'il veut dégager un sentiment ou l'effet de ce sentiment, ou enchérir sur la description par la touche d'une image, c'est à l'opposition d'un seul mot rejeté en fin de phrase qu'il a recours. Le mouvement de la phrase n'est donc plus le mouvement en deux tronçons à peu près égaux, mais un rythme qui tombe brusquement et d'une façon expressive sur un rejet. Les exemples abondent :

« Il sauta en arrière, pâle (*Coq.*, p. 102.)

Les soldats reculèrent, sur la défensive, inquiets (*Coq.*, p. 97).

Je la contemple et la renifle, indétachable (*Coq.*, p. 86).

De grosses larmes tombent par terre, verticales (*Coq.*, p. 69).

Il s'arrête, très grave (*Clop.*, p. 203).

Nous ne répliquons rien, intrigués (*Ec.*, p. 158).

M. et M^{me} Vernet m'écoutent, plus sympathiques (*Ec.*, p. 28).

Elle insiste, mutine (*Ec.*, p. 124).

Des rainettes roulaient leurs *r*, infatigables (*Clop.*, p. 127).

Je l'assieds sur une borne, essoufflée (*Ec.*, p. 134).

Les dernières paroles lancées retombent à droite et à gauche, molles (*Coq.*, p. 35).

renversant nos têtes lourdes, de métal (*Ec.*, p. 141).

Ces dames ne firent pas un geste, atterrées (*Sour. p.*, p. 210).

Les deux femmes courbaient la tête presque entre leurs genoux, absorbées » (*Crime*, p. 90) (1).

ou après des compléments circonstanciels :

« On la voyait errer avec une chaise, sur la route, par le village, hésitante » (*Clop.*, p. 88).

Dans la plupart de ces exemples, cette coupe de la phrase par rejet d'une apposition est la marque du souci d'expressivité de l'auteur ; mais souvent elle est la marque pure et simple du styliste qu'est Jules Renard ; le procédé n'est plus là que pour le procédé, et ce détachement à la fin de la proposition de quelques syllabes seulement nous paraît être le tic le plus fort de notre auteur.

APPOSITIONS APRÈS LE SUJET ET APRÈS LE VERBE.

Au lieu de ces deux mouvements obtenus par la place en tête et à la fin de la proposition, Jules Renard aime à couper sa phrase commencée par une apposition ou un tour absolu. Il donne ainsi après le sujet une caractéristique occasionnelle propre au sujet et dont ce qui suit est la justification et l'explication. Mais l'effet produit est, au point de vue du rythme, un effet de rupture, par quoi se trouve ainsi détachée l'apposition. La proposition est alors en effet coupée en trois tronçons dont le plus important, sinon le plus long, est précisément l'adjectif ou le participe, au point qu'il suffirait à lui seul à exprimer tout le sens de la phrase. C'est ce procédé qui contribue à donner à la

(1) Cf. encore *Crime*, p. 126, 143 ; *Hist. nat.*, p. 5, 21, 30, 47 ; *L'Œil c.*, p. 164 ; *Rag.*, p. 21, 180 ; *Coq.*, p. 57 ; *Buc.*, p. 74, 78, 79 ; *Vigne.*, p. 67, 106 ; *P. de C.*, p. 49, 92, 93, 103, 110, 130 ; *Clop.*, p. 84, 90, 98, 100, 102, 112, 151, 152, 178, 188, 203, 204, 205.

phrase de Jules Renard le tour nerveux et sec qu'on lui reconnaît généralement. Celles-ci par exemple :

« Eugénie, gracieuse, lui fit le compliment d'usage (*Clop.*, p. 69).

Les chenilles, surprises, se recroquevillaient (*Clop.*, p. 187).

Ragotte, enragée, dit à Philippe (*Rag.*, p. 30).

M. le Maire, gêné, répond à peine (*Rag.*, p. 146).

... dont l'une (une dinde), mutilée, tournoyait (*Vigne.*, p. 157).

Poil de Carotte, hermétique, se contient (*P. de C.*, p. 33).

Tous ses ceps, l'échalas droit, sont au port d'armes (*Hist. nat.*, p. 54).

Maman Jeanne, pelotonnée, ne bougea plus » (*Buc.*, p. 32).

Celles-ci encore, moins expressives, que l'on sent comme venues par habitude sous la plume de l'auteur, et parfois, comme pour la dernière, franchement inattendues :

« Françoise, habile, prit son torchon (*Clop.*, p. 102).

Bargette, piquée, se décide par le plus long (*Rag.*, p. 156).

La troupe, piquée, délibère (*Buc.*, p. 53).

Les bœufs, avertis, relèvent la tête » (*Hist. nat.*, p. 27).

« Celles (les feuilles) de l'acacia, *fines*, soupirent » (*P. de C.*, p. 133).

Celle-ci enfin où la préciosité prend immédiatement le dessus jusqu'à paraître une gageure :

« Mais les visages, toutes les fissures du rire bouchées, étaient comme des murs fraîchement replâtrés » (*Coq.*, p. 97) (1).

L'apposition double interrompt plus longuement le mouvement de la proposition :

« Poil de Carotte, les fesses collées, les talons plantés, se met à trembler » (*P. de C.*, p. 8).

ou d'une façon plus expressive :

« M^{me} Lepic, lente, mystérieuse, ramène sur un papier jaune une pipe » (*P. de C.*, p. 60).

(1) Les appositions que l'on trouve après le sujet dans les propositions incises, pour normales qu'elles soient, sont néanmoins fréquentes chez Renard : « Venez boire un coup, Philippe, dit-elle, bourrue » (*Buc.*, p. 16). « Pas loin ! répond la vieille, vexée, mauvaise » (*Rag.*, p. 101).

« Mais Ludovic, en veine, infernal, étendit sa main sur la rivière » (*Clop.*, p. 97).

L'abus du procédé enfin apparaît dans un exemple comme le suivant :

« Emile, pâle, était maigre.

Félix, riche en teint, était gros.

Ludovic, frisé comme un chou-fleur, était petit et maigre » (*Clop.*, p. 87).

Dans tous ces exemples, l'on sent dans la proposition comme quelque chose de heurté : la rupture apportée par l'apposition détourne tout le sens au profit de cette dernière, comme si l'idée principale était celle qu'elle exprime et fait au fond deux propositions d'une seule.

Après le verbe, au contraire, un tour absolu ajoute comme à la suite d'un oubli l'intercalation rapide d'un détail, d'une manière, d'une image saisie au vol :

« Il se pose, culotte bas, sur la margelle du puits » (*Rag.*, p. 131).

« Cette petite bouche d'enfant qui s'offre, langue tirée, derrière une fenêtre » (*Buc.*, p. 86).

« Il donne, son gilet bien tiré, une chiquenaude à sa cravate folle » (*Coq.*, p. 7).

« Elles se posent, presse-papiers de bronze, sur les larges feuilles » (*Hist. nat.*, p. 38).

un adjectif joue le rôle d'un attribut ordinaire et donne au verbe une résonance pittoresque :

« Grand frère Félix qui galope, effréné, sur les bâtons de sa chaise » (*P. de C.*, p. 33).

« Le vieil homme erra, désolé, parmi la troupe » (*Coq.*, p. 9).

« et le renverse, gigotant et hurlant, sur la paille écartée » (*Vigne.*, p. 20).

« Le Paul entre, furieux, chez Ragotte » (*Rag.*, p. 67).

« De fines gouttes de pluie... s'attardèrent, claires et rondes, sur sa ligne de mire » (*Clop.*, p. 158).

« Elle fait quelques pas, indécise, dans la cour » (*Hist. nat.*, p. 5).

« Ils montent, légers, vers le soleil » (*Hist. nat.*, p. 32).

« Il laisse, sérieux, tomber un chapelet de crottes » (*Hist. nat.*, p. 33).

« Que cherchent-elles, éperdues, dans l'air criblé de leur vol ? » (*Hist. nat.*, p. 61).

« Félix... sent qu'elle monte, légère, parmi les arbres » (*Buc.*, p. 89).

« Nous dîmes, familier, à la vieille Martenette » (*Buc.*, p. 168).

LES ACCUMULATIONS.

Aux différentes places de la proposition, Jules Renard, soucieux de rendre de la façon la plus brève, mais en même temps la plus exhaustive, tous les traits d'une attitude, toutes les sensations, accumulera les adjectifs, les tours absolus. Les exemples que nous avons cités jusqu'ici contiennent une, deux ou trois appositions. S'il ne semble pas à l'auteur qu'il a épuisé toutes les impressions, en tête de la phrase ou à la fin, après le sujet ou après le verbe, il juxtapose toute une série d'adjectifs, que séparent seulement des virgules.

L'accumulation est naturellement un procédé normal lorsqu'il s'agit d'insister sur une action ou sur le résultat d'une action. Jules Renard ne se fait pas faute, à la recherche d'un effet imitatif, d'accumuler ça et là des verbes, des compléments d'objets, des attributs — comme, pour présenter d'une seule fois toutes les caractéristiques d'un personnage ou d'un objet, il juxtapose les épithètes :

« L'infirmière est jolie, blonde, douce et grave (1) » (*Rag.*, p. 39).

« Ludovic s'agita sous sa chevelure bouclée, fourrée, impénétrable (2) » (*Clop.*, p. 91).

« *Opus* n'était plus qu'un son étrange, percé, cassé, rouillé, sans valeur » (*Buc.*, p. 73).

ou pour rendre une impression pesante (par les voyelles muettes finales) :

« bien qu'elle soit énorme, lasse et molle » (*Rag.*, p. 119).

ou parce que, sous le coup de l'admiration, les épithètes se présentent successivement et en foule :

(1) Adjectif aimé par l'auteur.

(2) Le dernier élément est en général introduit par *et* lorsqu'il est d'une syllabe.

« Quelle belle chenille, grasse, velue, fourrée, brune avec des points d'or et ses yeux noirs » (*Hist. nat.*, p. 44).

Mais l'exagération n'est pas loin, et si Jules Renard emploie assez rarement l'épithète descriptive pour elle-même à côté du nom, il semble qu'il veuille se rattraper ça et là. Car si l'on trouve de l'expressivité dans les exemples comme :

« son bras qui lui semble une chose cotonneuse, inerte, morte, ou plutôt disparue » (*Sour. p.*, p. 184).

« cette tache, Emile se la figurait matérielle, noirâtre, velue, répugnante » (*Clop.*, p. 121).

il n'y a plus qu'une accumulation parfois pénible dans :

« un berdin jaune, rond, dodu, repu, énorme » (*P. de C.*, p. 94).

« Mme Vernet a fait choix d'un costume collant, révélateur, couleur de chair, transparent » (*Ec.*, p. 118).

« un pêcheur savant, vaniteux, trapu, isolé au milieu d'un champ » (*Coq.*, p. 58).

Et ce que nous voulons considérer, c'est l'outrance des procédés que nous avons signalés dans les pages précédentes. Rarement, l'apposition en tête est analysée :

« Embrassé, choyé, dorloté, bourré tout le jour, ébloui par la vision de Marthe, il allait de merveilles en merveilles » (*Crime*, p. 140).

« Commune, si dédaignée qu'elle semble immortelle..., insupportable avec sa queue de pie, c'est notre oiseau le plus français » (*Hist. nat.*, p. 62).

C'est généralement l'apposition de fin de phrase que Renard développe, retourne et fouille. Les éléments grammaticaux de la phrase ayant été donnés, rien n'empêche alors l'auteur d'épuiser tous les termes qui peuvent caractériser. En voici quelques exemples :

« Une autre baigneuse reste immobile, droite, heurtée par la vague, naïade inquiète » (p. 121).

« Ils sont partis, s'accrochant les uns aux autres, formant touffe, ailés, presque repris de vie, insectes, moins le bourdonnement encore » (*Sour. p.*, p. 193).

(une bouse) « qui s'étale, large et ronde, agréable à voir, à flâner, réjouissante » (*Coq.*, p. 86).

« Une mauvaise barque se trouvait là, couchée sur le flanc, mais, amarrée, cadennassée, sans rames, à moitié pleine d'eau croupie inutile, exaspérante » (*Coq.*, p. 84).

« et que tout son être s'affaissait, rompu, effondré, anéanti, chiffonné, inerte » (*Clop.*, p. 165). (1).

« et se redresse, toussant, crachant, suffoqué, aveuglé, étourdi » (*P. de C.*, p. 39).

LA VIRGULE : LES ARRÊTS MULTIPLES.

Il est à peine besoin de signaler à nouveau l'importance de la ponctuation dans une page de Jules Renard (3). De même que des « haies solides de points » séparent les différentes phrases, de même chaque phrase présente un fourmillement de virgules (2). Car si Renard coupe sa phrase d'appositions aux différents moments grammaticaux, il peut ainsi la hacher complètement en employant à la fois tous les procédés analysés plus haut. Ainsi aboutit-on aux quelques phrases longues, peu fréquentes chez lui, mais dont la longueur n'est jamais due à la complexité syntaxique des subordonnées, que voici :

I. Une proposition par phrase :

apposition — les termes de la proposition — appositions

Et, pareils à des béliers qui cossent, nous nous chassons d'un

(1) Est-il nécessaire de noter l'art avec lequel sont placées ces appositions : *rompu, effondré* { *inerte* ; 2 + 2 / 1.
anéanti, chiffonné {

et dans l'exemple suivant : *toussant, crachant* { *étourdi*
suffoqué, aveuglé {

(2) Voir sur la virgule dans l'œuvre de Renard la thèse de L. Guichard, p. 321-2.

(3) Nous ne voudrions pas que l'on pense que nous plaçons ici une étude de la virgule par vice de plan. On aurait pu attendre ce paragraphe après l'étude des points (p. 139 sq.) ; c'eût été suivre un ordre strictement grammatical. Mais nous voulons prouver que de même que le point morcelle une page de Jules Renard en phrases, de même la virgule, morcelant à l'extrême, coupe sa phrase d'une accumulation d'appositions. Dans ce paragraphe du « morcellement répété », la virgule joue le rôle que joue le point dans le paragraphe du « morcellement simple ».

bout du jardin à l'autre, frappant du pied le sable qui crie, poussant des clameurs, grinçant des dents, sauvages (*Ec.*, p. 150).

apposition — sujet et verbe — appositions ou compléments restrictifs — objet (ou inversés) :

« Immobiles, elles semblent, les gros yeux à fleur d'eau, les tumeurs de la mare plate » (*Hist. nat.*, p. 38).

« Habile aux travaux d'aiguille de tous genres, elle a, pour une brodeuse de province, un réel talent dont elle ne sait pas tirer parti » (*Vigne.*, p. 56).

« Adèle, assise, reçoit partout, sans broncher, les éclats de pierre » (*Rag.*, p. 133).

ou plus haché encore et comme par emboîtement :

« Les scènes de ménage s'exécutaient à leur aise, brusques comme des réveils en sursaut, effrayantes, puis, à force de se répéter, banales » (*Clop.*, p. 80).

II. Plusieurs propositions par phrase :

— *deux mouvements égaux :*

« Il bâille, la lèvre déchirée, et il respire fort, après une telle émotion » (*Hist. nat.*, p. 49).

« L'église, personne blessée, a gémì de toute la sonorité de ses voûtes et M. Vernet descend, penaud, sa raillerie coupée (*Ec.*, p. 129).

« Pleines de vie (des poules), l'œil brillant, la fièvre aux ailes, aux pattes, elles ont trompé une dame confiante, qui, sans doute, les soupèse maintenant avec surprise et colère, pendantes, froides, crevées » (*Lant. s.*, p. 14).

— *deux ou plusieurs éléments inégaux :*

une proposition simple coordonnée à une deuxième du modèle : apposition ou complément circonstanciel ou comparaison — prop. simple :

« Elle ne pleure pas des larmes, mais, comme les bords d'une source à sec, les plis de sa face terreuse s'écroulent les uns sur les autres » (*Rag.*, p. 93).

« Eloï pose sur sa table le nouveau livre, s'assied, s'installe, et, vibrant déjà de l'émotion prochaine, ses pouces dans ses oreilles, il commence la lecture » (*Lant. s.*, p. 53).

« Elle (la bergeronnette) court autant qu'elle vole / et, toujours

dans nos jambes, familière, imprenable, elle nous défie, avec ses petits cris, de marcher sur sa queue » (*Hist. nat.*, p. 65).

« Elle bout sans utilité, avec un petit sifflement continu, tandis que, sous son ventre fendillé, deux bûches fument, presque éteintes » (*P. de C.*, p. 46).

une subordonnée — une principale — une deuxième principale sur le modèle : appositions — éléments de la proposition — appositions ou plusieurs juxtaposées avec appositions :

« Puis, sans que je sache quel signe les a mis d'accord, ils quittent ensemble leur ouvrage, et, préoccupés d'arriver ensemble, ils s'approchent d'un même pas, les yeux baissés » (*Buc.*, p. 13).

« Tandis que son maître joue, Pyrame se tient tranquille, lèche ses pattes, les retire quand on marche dessus, happe des guêpes, éternue et dort, oublié, sans rancune » (*Vigne.*, p. 164).

trois propositions juxtaposées — une coordonnée sur le modèle : apposition — verbe :

« cet autre, trois marches descendues, s'arrête, un pied levé, prête l'oreille, et, poli, se découvre » (*Coq.*, p. 124).

ou plus complexe encore :

« La mèche usée, il s'assied au bord du fossé, quitte un sabot, une chaussette, noue le fouet à son orteil, et, la jambe raide, il se tresse, les doigts fréquemment mouillés, une large mèche de chanvre neuf » (*Buc.*, p. 21-2).

Tels sont les types de phrases que nous avons pu constater. Jules Renard sans doute n'est pas arrivé du premier coup à cette perfection, et telles pages prises aux premières œuvres témoignent de maladresse et de lourdeur (1). Mais — qu'on relise le dernier exemple cité du travail du berger qui refait la mèche de son fouet — c'est ici qu'apparaît avec le plus d'intensité le procédé si finement analysé par Léon Blum, et à qui plus haut (2) nous avons reconnu notre dette : l'amour de la décomposition. Des phrases courtes, le plus souvent, sans doute (3), mais

(1) Voir par exemple *Clop.*, p. 191-2 ; *Crime*, p. 140 (ligne 23).

(2) Cf. page 48.

(3) Cf. pages 133 à 141.

toujours ce dépliage successif et ralenti de tous les mouvements, de toutes les impressions, de toutes les circonstances, de tous les signes extérieurs. Qu'on lise encore :

« Quand tu l'auras saisie, entre deux bonds, sur une feuille de luzerne... » (*Hist. nat.*, p. 40).

« ... et chaque coquelicot s'attarde, quand il veut, au bord du sillon, avec le bleuet, sa payse » (*Hist. nat.*, p. 54).

« Je monte, pour avoir un coin, dans le compartiment de 1^{re}, placé, par économie, entre deux de seconde » (*Ec.*, p. 178).

« Le berger, sa besogne terminée, ressortit, ferma cette fois la porte tout entière, le haut et le bas, au verrou, et s'en alla du côté de la soupe avec son chien » (*Vigne.*, p. 62).

ou avec cette parfaite conscience de ses ressources de l'auteur qui semble se pasticher lui-même :

« C'est ainsi qu'il se trouva, dimanche dernier, le matin d'assez bonne heure, s'étant pressé un peu le premier jour, assis sur l'herbe, et non sur un pliant, au bord de la rivière » (*Hist. nat.*, p. 50).

Ceux qui ont gardé le goût des belles constructions classiques, ont vu dans ces phrases construites par accumulation et par incidentes un style *désécri*t, et ont accusé ce genre d'impressionnisme *de déconstruire* la phrase (1). Il n'en est rien. Jules Renard a voulu être un La Bruyère moderne. Apte comme son devancier à saisir les formes et les apparences vivantes, il a grossi le procédé. Et il l'a faussé. On ne trouvera pas chez lui un musée des figures et des tours de rhétorique : son travail d'écrivain a porté d'une part sur le rythme de la phrase, ensuite sur toute la floraison des images. Mais de ce morcellement systématique auquel semble se ramener le style de Jules Renard peut-on dire qu'il ait un rythme ?

Plus justement, toute phrase ayant un rythme, le rythme auquel arrive notre auteur n'est-il ni désagréable, ni faux ? C'est ce que nous allons étudier maintenant.

(1) A. ALBALAT. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Colin, 1934.

C. LE RYTHME OBTENU

Il ne suffit pas de « considérer les rapports intellectuels, la justesse syntaxique, le développement de l'idée, pas même encore la loi de groupement et de composition des images fournies par les mots ; la phrase vaut... musicalement, par ses rythmes et ses sonorités » (1).

Le « poète mort qui se regrette » (2) sait, comme tous les poètes, tout le parti qu'il peut tirer des sons, des allitérations, des consonances (3). La douceur se marque dans :

« et dort sous la caresse des saules » (*Hist. nat.*, p. 3).

le clapotis de l'eau de la rivière dans :

« Elle *clapote* comme des dents *claquent* » (*P. de C.*, p. 38).

et le braiement désagréable de l'âne dans :

« Quelle ménagère tire, à cette heure, par un treuil rouillé et criard, des pleins seaux d'eau de son puits » ? (*Hist. nat.*, p. 30).

N'a-t-il pas été guidé par l'assonance dans le choix des appositions pour des exemples comme ceux que nous avons expliqués plus haut (p. 171) ?

C'est d'ailleurs dans les poèmes que sont les *Histoires Naturelles* que l'on trouverait le plus de ces correspondances — quitte pour Jules Renard à rendre par un artifice plus grossier le bruit que fait un animal : voyez :

« Les deux pigeons — viens, mon *grrrros*,... viens, mon *grrrros*, viens, mon *grrrros*... » (*Hist. nat.*, p. 12).

Cet artifice, qu'il ne dédaigne pas à l'occasion, n'est pas celui que recherche Jules Renard. De même, il ne se soucie pas de placer ça et là dans sa prose des vers blancs. Bien plus, si les combinaisons numériques sont fréquentes

(1) LANSON, *L'Art de la prose*, p. 268.

(2) *J.*, p. 100, 18 octobre 1891.

(3) Signalons cependant cette négligence : le *cou court*, la tête nue, *Clop.*, p. 159.

dans les *Cloportes*, attendues dans les *Histoires Naturelles*, il les élimine autant que possible dans les autres œuvres. M. Léon Guichard a tracé en quelques pages — nous y renvoyons le lecteur (1) — la description assez complète de ces successions familières à notre oreille :

« Il restait indolent jusque dans son empire » (*Cloph.*, p. 86).

« La mûre a disparu des ronces agressives » (*Vigne.*, p. 15).

Jules Renard les a vite dédaignées. L'on sait avec quelle désinvolture il traite la création poétique :

« On peut n'en écrire qu'un (un vers) à la fois. Ils se retrouvent, et à la fin du mois on joint les bouts. Et puis, il y a la rime qui sert de crochet pour tirer, hisse ! hisse ! jusqu'à ce que le vers se rende et se détache (2). »

A côté des alexandrins d'ailleurs, il serait possible de tenir compte d'un certain nombre de combinaisons numériques expressives. Petit-Pierre porte de l'eau dans ses mains jointes, et quand l'eau tremblote, il ne respire plus :

« le regard en arrêt sur les bords de son vase

6

6

irrégulier et fragile » (*Cloph.*, p. 191).

4

3

« Les nuages muets glissent au ciel (10) comme des fumées d'incendie (8) » (*Buc.*, p. 84).

Reconnaissons qu'avec n'importe quelle phrase on peut se livrer à ce jeu des combinaisons numériques. L'on nous dira donc vite qu'il ne signifie rien (3). Sans doute. Nous aimerons toutefois, parce nous voulons montrer qu'à la lecture du texte de Jules Renard l'on ne ressent aucune impression désagréable, marquer par deux exemples l'expressivité de sa construction :

(1) *Thèse citée*, p. 327-329.

(2) *Ec.*, p. 114.

(3) Cependant « nous percevons, dit M. Marouzeau (*Précis*, p. 140) avec une espèce de satisfaction dans la prose la rencontre de membres qui ont la longueur d'un vers régulier ».

— l'ascension au ciel de M^{me} Louise quand elle sera morte, dès l'abord aisée, est bientôt trébuchante et pénible :

« Mais ce sera peut-être dur / car elle déteste marcher / et si le chemin du ciel est trop raide / elle dira souvent / : Holà / mon Dieu Seigneur / je vas glisser » (*Buc.*, p. 46).

— le chagrin prolongé où s'abîme Ragotte, toute proche du blasphème, sera au contraire sensible par une anaphore et par un élargissement de la fin de la phrase :

« Il n'y a point de ciel ; il y a, dans le cimetière, le corps du petit Joseph, et il y a, dans l'armoire de Ragotte, le linge qu'il a laissé, et qu'elle déplie et replie / (oh ! que c'est dur !) en criant de chagrin (*Rag.*, p. 48) (1),

Le pouvoir de suggestion.

Le rythme de la phrase n'est pas en effet dans le compte des syllabes, dans un agencement métrique des parties de la phrase. Il est encore moins dans les procédés oratoires, dans l'ampleur et la redondance d'un mouvement. Nous avons cru en trouver une parodie dans cette fin de phrase où Henri se représente les jambes de M^{me} Vernet se découvrant des draps :

« ... comme apparaît, dans une inauguration officielle, le marbre lumineux d'un groupe quand l'ouvrier, ému, d'un geste lève la toile, au signe du président » (*Ec.*, p. 67).

Le rythme est surtout pour le prosateur dans le pouvoir de suggestion que donnent la place des mots, le ralentissement ou l'accélération d'une mesure, la coupe, le dessin de la phrase. Jules Renard est, sur ce point, un des premiers stylistes. Le rythme, si l'on peut encore employer ce mot, n'est plus alors que le calque de la vie,

(1) Plus rarement, l'auteur par la qualification de chacun des éléments de la phrase saura donner une certaine plénitude, d'ailleurs sans effet appréciable, à une phrase où l'oreille croira retrouver le berceement plein de la phrase classique : « Un vague troupeau de bœufs immobilisés blanchit irrégulièrement aux flammes aveuglantes » (*Coq.*, p. 11).

et « comme il fait parler des êtres déterminés et que le frémissement de la vie le préoccupe, il sait donner un tour caractéristique et savoureux aux mouvements les plus ordinaires de ses personnages » (1).

LES GESTES.

Il y a d'abord chez lui, et très souvent, le procédé rythmique qui fait voir simplement *le geste* : il y arrive par la *rupture* grammaticale de la phrase, à laquelle l'amène tout naturellement la manie que nous avons analysée dans les pages précédentes de couper sa phrase par l'intercalation d'appositions et de circonstanciels variés. Cette rupture est le plus souvent celle du verbe et de l'objet, ce que Léon Guichard appelle le « complément détaché » (2). Voici des gestes :

« il se leva, donna, par-dessus la table, sur le torse d'Etienne, une *tape* » (*Clop.*, p. 93).

« en donnant aux herbes, ça et là, un *coup de bec* » (*Clop.*, p. 100).

« M^{me} Bornet, *déchira*, en suivant le pointillé, le *télégramme* » (*Cog.*, p. 28).

« elles finissent, sans hâte, *par petites gorgées*, leur café au lait » (*Vigne.*, p. 169).

« il vient *d'enjamber*, le premier, avec légèreté, un petit mur de pierres sèches » (*P. de C.*, p. 48).

« Il pose, ça et là, ses virgules d'amour » (*Hist. nat.*, p. 8).

« Je casse, sans difficulté, une gaule » (*Hist. nat.*, p. 38).

« Il frappe, comme d'un marteau, le biscuit » (*Hist. nat.*, p. 56).

« Il cherche, de l'autre patte, machinalement, le même bâton » (*Hist. nat.*, p. 57).

« Elle fait le geste de flanquer, du sabot, son écuelle par terre » (*Buc.*, p. 49).

« elle ouvre lentement, comme une fillette, ses lèvres pures » (*L'Œil c.*, p. 147).

« et pousse devant lui, avec effort, un tonneau sur une brouette » (*Rag.*, p. 116).

« L'homme audacieux cherche, du doigt, à travers la feuille jaune, parmi les numéros presque effacés, le numéro 169 » (*Rag.*, p. 110).

(1) LÉON DAUDET, Nouvelle revue du 15 déc. 1894, cité dans l'éd. Bernouard, *Poils de Carotte*, p. 219.

(2) Thèse citée, p. 318.

... et cela finit par devenir tellement un besoin qu'il n'y aura plus aucun effet descriptif dans :

« il se plantera, pour sa consommation personnelle, des pois » (*Buc.*, p. 69).

Voici des attitudes physiques :

« Il observe, sournois, ses invités » (*Coq.*, p. 35).

« Philippe, qui désherbe, accroupi, les oignons du jardin » (*Rag.*, p. 18).

« Il défie, le sang à la crête, tous les coqs du ciel » (*Hist. nat.*, p. 8).

des attitudes morales, et qui laissent au lecteur le champ libre à leur traduction apparente :

« Barnave voudrait lire, afin de se désennuyer, n'importe quoi » (*Rag.*, p. 166).

« Il prenait, cet hiver, sans le dire à personne, des leçons de danse » (*Rag.*, p. 46).

Voici le mouvement dans sa durée, le parcours et la destination, ou la réalisation du geste :

a) par rupture du verbe et de l'objet :

« afin que cette raie... puisse rejoindre là-bas, bout à bout précisément, l'autre raie » (*Vigne.*, p. 145).

b) par rupture du verbe et du complément circonstanciel principal.

« (le grillon) s'arrête et gratte, par habitude, de toutes ses pattes, pour creuser un trou » (*Coq.*, p. 125).

« Tu vas, le long du lac, jusqu'au banc, te reposer » (*Buc.*, p. 6).

« L'une d'elles a poussé sa boîte à laver, garnie de paille, jusque dans l'eau » (*Buc.*, p. 46).

« (une pintade) court frapper, de son bec dur, juste au centre de la roue d'une dinde » (*Hist. nat.*, p. 10).

« Poil de Carotte va reposer, à côté de sa mère, au fond » (*P. de C.*, p. 13).

Des appositions qui interrompent le déroulement simple des propositions traduisent exactement le mouvement et l'arrêt : on voit l'insecte s'arrêter et se dresser dans la phrase :

« Mais soudain le grillon cesse de gratter : il vient d'entendre

quelque chose, et, surpris, les antennes droites, il écoute » (*Coq.*, p. 126).

La rupture du sujet et du verbe — que nous voulons ici distinguer de ce que nous avons dit plus haut de l'apposition après le sujet, qui le plus souvent, comme nous l'avons vu (p. 177), est indication, morale, ou description rapide d'un détail — peut nous faire sentir un bruit :

« Une poule, d'un cri bref, rappelle ses petits » (*Hist. nat.*, p. 65).

une attitude :

« Il y a longtemps que Poil de Carotte, *rêveur*, observe la plus haute feuille du grand peuplier » (*P. de C.*, p. 131).

le désarroi intérieur d'une personne :

« tant l'œil unique, d'un jaune éclat, l'inquiète » (*P. de C.*, p. 90).

« et un nuage de cendre, comme une bête dérangée qui se fâche, saute sur Honorine, l'enveloppe... » (*P. de C.*, p. 47).

LA COMPLEXITÉ DE LA VIE.

Mais il y a plus chez notre auteur. C'est, avec un style ferme et clair, un rythme qui est le calque exact des mouvements, des sons dans leur harmonie avec l'idée. Il *fait voir*, et *fait entendre*. Pour analyser ce travail rythmique du prosateur, notre dessein n'est pas de classer les termes expressifs et évocateurs, de présenter à part ce qui est auditif, ou ce qui est visuel ni d'expliquer à quoi sont dues la rapidité, la lenteur, la brusquerie, la nonchalance : car il y a tout cela à la fois dans la prose de Jules Renard. Les procédés ? ce sont ceux que nous avons analysés plus haut : les appositions, les coupures, les rejets, les anticipations. L'on a dit de Jules Renard, peintre des animaux, qu'il avait réussi, par le choix des détails et leur agencement, à rendre les animaux plus expressifs, plus vrais qu'ils ne sont en réalité. C'est une galerie choisie de bêtes et de gens que nous voudrions présenter ; mais dans

le fourmillement de la vie, c'est aussi des choses qui s'animeront devant nous.

Jules Renard lui-même est en train d'écrire, pendant que grignote une souris, qui croit entendre dans le bruit du porte-plume le grignotement d'une autre souris :

« J'écris des signes, des riens, petitement, menu, menu » (*Hist. nat.*, p. 46).

M. Lérin se promène avec Emile ; embarrassés, ne trouvant rien à se dire, ils vont d'une marche inégale et heurtée :

« Ils allaient, trébuchant parfois sur des pierres à fleur de terre, restes d'un ancien pavage, entre les haies touffues et inégales, remarquables par leurs limitations de formes accroupies, de chevelures en désordre » (*Clop.*, p. 133).

La fermière, voyant son chien détaché aller à la rencontre d'étrangers, cherche à courir pour le calmer et le reprendre, mais elle n'y arrive pas :

« et la fermière, les bras levés, accourt, moins vite, elle le sent, que le malheur » (*Buc.*, p. 76).

Le pêcheur Cruz veut à la fin du repas « envoyer une rognure », mais il ne sait plus et ce vieux marin résiste :

« Il commence d'une voix traînarde, les yeux baissés, bat la mesure du pied, du coude, avec son couteau, triste, triste, et s'arrête, démâté, vent debout, perdu au milieu des mots, en plein couplet, mais têtu » (*Ec.*, p. 172).

Voici la vieille, bien vieille Honorine, dans les rues du village, qui va cahin-caha et grommelante :

« Elle s'arrête souvent, cherche son équilibre, hausse les épaules et dit des mots » (*Rag.*, p. 91).

La conversation languit entre la Collard et la Rollet, et les derniers mots ont leur prolongement :

« Il y eut une pause, coupée de petits hoquets intermittents, quand l'une d'elles trouvait plus drôle cette idée usée (celle d'avoir

un homme nouveau, tout neuf) qui achevait de se dérouler en son esprit comme l'écho continue la voix. Puis, rien » (*Crime*, p. 90).

Le soir au lit :

« L'épouse dort, le corps alourdi par les baisers que l'époux a laissés tomber, sans compter, un peu partout, et plus spécialement aux fossettes, aux petites cavités, aux rigoles, aux endroits où la chair se creuse, des baisers tantôt écrasés comme les larges gouttes d'une averse, tantôt petits, ronds, à peine sonores, ininterrompus, envolés des lèvres comme des bulles de savon d'un fêtu de paille » (*Sour. p.*, p. 184).

Henri revient au port, et la barque glisse avec un bercement régulier.

« La vague s'amincit, le bateau oscille à peine. Mon cœur, un instant soulevé de dégoût, retombe et se repose » (*Ec.*, p. 176).

Harpagonnet manie deux pièces d'or qu'il a volées à son père, mais elles roulent et fuient :

« Et voici que les deux pièces tombèrent, roulèrent, folles, dépistèrent ses yeux lancés à leur poursuite, *disparurent* » (*Lant. s.*, p. 23).

Une prune pend à l'arbre et ne veut pas tomber, malgré les trahisures et les assauts du vent :

« Le vent l'attaque à son tour, l'enveloppe d'abord, la caresse sournoisement de son haleine, puis s'acharnant, souffle dessus, d'un brusque effort » (*Coq.*, p. 76).

Jules Renard et Philippe prennent le frais, mais la nuit tombe, leurs paroles se sont espacées, ils ne disent plus rien :

« car la nuit, profitant de ce qu'on bavardait, s'est glissée entre nous, comme une chatte, et nos voix, comme des rats peureux, restent dans leurs cachettes de silence » (*Buc.*, p. 20).

Et voici ailleurs la nuit qui s'en va par morceaux, usée aux arbres, aux épines, aux cailloux :

« Et, chaque matin, quand la nuit remonte, des loques s'en détachent, accrochées au hasard » (*Hist. nat.*, p. 55).

Au coup de fusil de Poil de Carotte, l'écho répercute longuement la détonation :

« Une des deux bécasses tombe, bec en avant, et l'écho disperse la détonation formidable aux quatre coins du bois » (*P. de C.*, p. 119).

Voici surtout les phrases *cinématiques*, et sur l'écran se meuvent les animaux, qui crépitent, aboient, frémissent.

Le chien de ferme veille, et jaillit au bout de sa chaîne devant M. Piccolin :

« Il recule, parce qu'un chien attaché aboie, *furieux*, et se précipite vers lui, *d'une longueur de chaîne* » (*Buc.*, p. 74).

Il n'est pas si dangereux que le visiteur ne le pensait ; il s'est détaché pourtant, mais il s'arrête en grognant :

« Comme pris en faute, penaud, avec un grognement sourd, il rentre dans sa niche » (*Buc.*, p. 76).

Regardez ce cochon, le nez en étrave flairant continuellement et comme accélérant, sans souci de ce qui l'entoure :

« Dès qu'on le lâche au pré (6), le cochon se met à manger (8) et son groin ne quitte plus la terre (10) » (*Hist. nat.*, p. 30)

Un troupeau de moutons revient des chaumes, et leurs petites pattes font sur la route « le bruit des roseaux » : la bande déferle :

« Elle tient toute la route, ondule d'un fossé à l'autre et déborde, ou tassée, unie, moelleuse, piétine le sol, à petits pas de vieilles femmes » (*Hist. nat.*, p. 31).

Ils montent à l'horizon, et du troupeau se détache ça et là un mouton :

« Un flocon se détache encore et plane, mousse blanche, puis fumée, vapeur, puis rien » (*Hist. nat.*, p. 32).

Jaunette, la vache de Ragotte, est au pré : elle a vu sa maîtresse, et va vers elle, balancée :

« Elle s'ébranle, et vient toute seule. Elle arrive, le ventre rond, les cuisses écartées sur le pis » (*Rag.*, p. 21).

Castor, le bœuf de labour, accomplit chaque jour avec lenteur et docilité les mêmes mouvements :

« Puis, le mufle s'égouttant ainsi que l'arbre après l'averse, il va de bonne volonté, avec ordre et pesanteur, se ranger à sa place ordinaire, sous le joug du chariot » (*Hist. nat.*, p. 24).

Ce n'est pas tout à l'heure le sage Pollux qu'on attellera à côté de lui, et cet autre bute et se débat contre la flèche :

« (il) résiste à l'aiguillon, tournaille, heurte le flanc de Castor, fume, et, quoique attelé, tâche encore de secouer le joug commun » (*Hist. nat.*, p. 24).

N'avez-vous jamais vu de belette ? Vite, regardez, elle va devant vous à petits sauts inégaux et précipités :

« Pauvre, mais propre, distinguée, elle passe et repasse, par petits bonds, sur la route, et va, d'un fossé à l'autre, donner, de trou en trou, ses leçons au cachet » (*Hist. nat.*, p. 37).

Nous nous excusons d'avoir donné cette longue liste d'exemples. Chaque phrase y a une mesure différente destinée à épuiser la complexité de ce qu'elle décrit et ce n'est jamais le ronflement du même moteur. Mais si les procédés sont, sans aucun ordre, dans la dispersion des besoins, ceux que nous avons analysés plus haut, s'il est difficile d'établir là, un aperçu schématisé du rythme, Jules Renard ne laisse pas de présenter pour le lecteur attentif un certain automatisme dans les arrangements syntaxiques.

L'agencement des propositions : les rythmes.

Celui qui apparaît le plus fréquent, lorsque Jules Renard ne juxtapose pas les phrases brèves, est le *mouvement binaire* ;

« Or l'oiseau s'obstine à se taire, / et il fait tout de travers...

(Dès que je remplis mon gobelet de graines), il les pille du bec / et les jette aux quatre vents » (*Hist. nat.*, p. 56).

« Son bonnet de paysanne lui serre étroitement la tête / et pas une mèche de cheveux ne s'échappe » (*Buc.* p. 38).

« Il boit avec mesure / et il fait durer le plaisir.

Il rentrait heureux / et je vais gâter sa journée.

Il devine que je le guette / et il faut qu'il passe..

Il hésite, immobile à la porte du jardin / et je l'entends souffler.

ou mouvement composé avec l'alinéa suivant :

... Et il tâche de bien suivre le milieu de l'allée ». (tous ces exemples : *Buc.*, p. 18-19).

Nous avons eu l'occasion de citer bon nombre d'exemples à propos de l'étude de la conjonction *et* — mais nous avons vu aussi comment Jules Renard évitait la monotonie du procédé par l'habileté à introduire dans le deuxième membre un détail plus pittoresque (1).

Le *rythme ternaire* est un rythme auquel l'écrivain se laisse facilement aller. C'est le mouvement normal par lequel il semble qu'on épuise toute sa pensée, le mouvement aussi du raisonnement : la troisième idée fait le point et conclut.

« rentre chez toi, au chaud, à la lumière, sans remords » (*Hist. nat.*, p. 73).

« Pas d'enseignes à la boutique, pas de rideaux à la fenêtre, pas de papier collé » (*Buc.*, p. 60).

« Tu t'approvisionnes d'images, de bruits et d'odeurs » (*Buc.*, p. 7).

« Le bruit des voix, des pas, des roues, s'éteint » (*Buc.*, p. 86).

« Je tremble qu'un chien ne jappe, qu'un coq ne se réveille, qu'une de nos ombres ne bouge » (*Buc.*, p. 90).

« Que la charrie grince, que le bœuf tousse, et que l'âne se mette à braire, elle sait que ce n'est rien » (*Hist. nat.*, p. 66).

« Elles ne s'ébattent plus, ne mangent plus, ne dorment plus » (*Hist. nat.*, p. 68).

« Elles ont laissé un peu d'amour, un peu de sang et quelques plumes » (*Hist. nat.*, p. 69).

(1) Voir p. 159. Cf. encore cet exemple qui en rappellera le genre : « L'aveugle, dérouté, tâtonne, gesticule et ses doigts grimpent comme des bêtes » (*P. de C.*, p. 57).

« Elles jettent en arrière un coup d'œil, font la moue et cambrent la taille » (*Rag.*, p. 132).

« Elle menaçait de son bâton le personnel, refusait de se mettre au lit, et s'obstinait à coucher dans le toit des poules » (*Rag.*, p. 94) (1).

C'est là un rythme d'aspect trop artificiel, et nous n'en avons guère trouvé plus d'exemples que ceux que nous citons. Ce que nous savons de l'inspiration et de la façon de composer de l'auteur nous eût permis de l'avancer.



La composition poétique.

Il est chez Jules Renard un autre mode de composition, un autre mouvement, plus général. Bien qu'il n'ait pas l'expressivité de détail des tours imitatifs précédents, il n'en relève pas moins de la pratique des poètes. Il correspond, pour ces derniers, à la composition du morceau poétique tout entier. Jules Renard, il nous faut le répéter, n'a pas construit un roman, mais des récits détachés, des « proses » (expression de M. L. Guichard) : descriptions de gens, d'animaux, drames simples de la vie d'un petit village, ou simplement faits et gestes journaliers, drames sourds et tenaces d'une famille. Ces gens, ces animaux, ces « tranches de vie » qu'il nous offre « palpitantes » le seront d'autant plus que l'auteur aura su les présenter au début et les laisser à la fin de chaque « morceau ».

Comme il n'ajoute rien à la vie, ses « proses » sont de longueur variable : quelques lignes, quelques pages, le plus souvent *une* page — n'est-ce pas là aussi la liberté du poète ?

(1) Voir dans *Hist. Nat.*, p. 69, toute la tirade concernant les ruses des perdrix. Leurs ruses, c'est de partir de loin, mais on les rattrape et on les corrige », etc...

Il reste que l'auteur avec les trois éléments de la phrase peut recourir à des combinaisons qui, si elles sont attendues, n'en brisent pas moins la monotonie, par un rythme ascendant, ou par un rythme boiteux (deux membres courts encadrant leur membre plus long).

L'ATTAQUE.

Mais généralement le début est bref et rapide : pas de fioritures, d'explications inutiles. Il y a un titre (même dans les romans, à chaque chapitre, comme *Poil de Carotte* et *L'Ecornifleur*. — *Les Cloportes* font exception) : il suffit pour la présentation, et la première phrase lui répond tout de suite :

par un dialogue aussitôt engagé :

Je dis quelque chose.

— Voyons, monsieur Henri, dites-nous quelque chose (*Ec.*, p. 33).

par une pointe humoristique :

Qu'est-ce que c'est ?

— Oui, qu'est-ce qu'il y a ? (*Coq.*, p. 20).

En sourdine.

— Hum ! (*Ec.*, p. 157).

par l'emploi du pronom personnel à des différentes fonctions :

L'aveugle.

Du bout de son bâton, *il* frappe discrètement à la porte (*P. de C.*, p. 55).

La Tribu des Grillot.

Ils ne sont pas du pays... (*Rag.*, p. 128).

L'âne.

Tout lui est égal (*Hist. nat.*, p. 29).

Malade.

A peine au lit, *elle* crie (*Rag.*, p. 30).

Le bêcheur.

Il bêche tout le jour, presque indifférent à la chaleur (*Sour. p.*, p. 195).

Ce sont là des entrées à la La Bruyère, et Jules Renard s'attachait à les faire. Sur les 83 morceaux qui composent

le recueil des *Histoires Naturelles*, 34 commencent par *il* ou *elle* ou une autre forme du pronom personnel. Ailleurs Jules Renard attaque la narration comme si nous étions familiarisés avec le personnage, dont nous ne connaissons d'ailleurs pas, comme dans tant de portraits de La Bruyère, l'identité.

L'Inutile Charité.

Cette fois, il m'a pris dans une porte. Il entrait comme je sortais et nous voilà nez à nez (*Vigne.*, p. 81).

Puis, le morceau se développe, fouillé, analysé, déchiqueté, et s'achève de différentes façon qu'il nous paraît intéressant de caractériser.

LA CLAUSULE.

C'est d'abord, fermant le cercle, et « créant ainsi l'unité d'atmosphère », une phrase qui nous ramène à l'idée, à la phrase, au mot parfois du début (1).

C'est la bossue de ma cour... (développement en 2 strophes).

Elle se roule dans la poussière comme une bossue (*Hist. nat.*, p. 10).

1. La vieille est vieille et avare ; le vieux est encore plus vieux et plus avare. A chaque instant du jour, ils s'interrogent : as-tu la clé de l'armoire ? dit l'un — Oui, dit l'autre... (développement en 2 parties : la clé a disparu).

2. Et la vieille comprend... elle... lui ouvre par force... la bouche toute grande, y enfonce les cinq doigts de sa main droite et en retire la clef de l'armoire (*Coq.*, p. 16).

C'est ensuite, en admirateur de La Bruyère, la fin-surprise, à l'aide d'une proposition brève :

[Pompée et Sapho, les deux chiens, viennent d'être corrigés]...
Je les entends rire (*Buc.*, p. 78).

[Le Paul, furieux, a boudé très longtemps sa mère]...

Le Paul se sert, d'abord de loin, puis il s'approche un peu (*Rag.*, p. 78).

(1) M. L. GUICHARD (*thèse citée*, p. 329-30), appelle cette construction une « composition-serpent ».

[La Prune]... Il y a un ver dedans (*Coq.*, p. 77).

[M. le Curé au prêche s'est empêtré dans son sermon]...

Ils (les fidèles) se tendent vers lui, lui offrent leurs épaules ; ils aident ; ils poussent (*Lant. s.*, p. 47).

[Après une longue discussion d'amour entre M^{me} Vernet et Henri]... Elle disparut (*Ec.*, p. 81).

[Toute une série de morceaux courts ont dépeint Barnave malade et approchant petit à petit de la mort ; mais le passage se termine cependant d'une façon brutale] :

— C'est demain qu'on l'enterre ? — Oui, à 3 heures, répond Philippe. On ne peut pas toujours le garder (*Rag.*, p. 176).

à l'aide d'une phrase plus longue avec des appositions :

« Mais, tiraillée en divers sens, la bouteille de champagne résiste aux efforts qui se contrarient, s'immobilise, étouffe, pousse toute seule, et le bouchon sort comme un soupir de digestion, se couche sur le côté, au bord du goulot, paresseusement (*Coq.*, p. 37).

Surtout enfin l'on trouve chez lui une dernière phrase d'une ampleur inattendue. Elle fait contraste avec ce qui précède, mais elle se justifie de deux façons :

A) ou bien l'auteur ayant saisi la vie nous présente cette vie fixée, mais continuant à palpiter dans sa durée : le morceau n'est pas fini, mais l'auteur s'est arrêté là et avec recherche a rassemblé tout ce qui peut d'un seul coup nous montrer une dernière fois : une action, un geste, un paysage.

B) ou bien c'est un élargissement poétique. De même que deux œuvres entières, *Ragotte* et *Histoires Naturelles* se ferment « par une sorte de méditation sereine (1), d'élévation poétique, dégagée de tout drame, de tout récit » (*Feuilles d'automne, Une Famille d'arbres*) de même, très souvent, un morceau particulier s'étale en sa fin en une large image partie du texte et qui a) s'y accroche encore, b) ou claque au vent, détachée, vibrante par elle seule.

Dans l'un et l'autre cas la complexité de la phrase est la même que celle des phrases analysées plus haut, sur les modèles :

(1) Cf. GUICHARD, *thèse citée*, p. 364.

Appositions — circonstanciels — sujet verbe objet — appositions.

et

Une proposition simple (principale ou subordonnée) — une proposition surchargée d'appositions avec plusieurs verbes coordonnés — chute sur un adjectif rejeté ou sur une image.

A) « *Et, de huit à dix, lèvres serrées, yeux troubles, oreilles endormies déjà, vie suspendue, toute la famille, pour savoir qui se taira le mieux, fait, sans bruit, sa partie de silence* (Coq., p. 127).

Et il secoue Poil de Carotte qui, toujours satisfait d'avoir échappé au châtiment, exagère encore son repentir, rend par la gorge des gémissements rauques et lave à grande eau les taches de son de sa laide figure à claques (P. de C., p. 122).

Cependant, les lapins, en rut, d'un coin de leur cage à l'autre s'entrecroisaient, et, martelant lourdement, à coups de pattes, les planches pourries, continuaient, frénétiques, de clapir d'amour (Coq., p. 105).

Elle ne le gronde pas, mais, amusée, elle aussi, elle cherche, au crépuscule, à reconnaître en détail tout ce qu'avait rendu Bic-à-l'œil malade (Rag., p. 136).

A l'heure où les dents des chiens perdus crissent de froid, Pointu au chaud, poil roussi, fesses cuites, se retient de hurler, et rit jaune, avec des larmes plein les yeux » (Hist. nat., p. 14) (1) ».

B) « a) La fumée montait, lente et blanche, s'arrêtait au jambon, le tournait avec complaisance pour ajouter encore une teinte à sa robe rousse comme de vieil or (Clop., p. 173).

La journée finie, le soleil disparu, il rentre au village, avec les moissonneurs, et ses cornes, fléchissant de vieillesse, prennent peu à peu, la courbe des faucilles (Hist. nat., p. 33).

b) Filles de la nuit, elles ne détestent que les lumières, et, du frôlement de leurs petits châles funèbres, elles cherchent des bougies à souffler (Hist. nat., p. 55).

Bientôt, comme un filet d'eau alourdie par le sable, sa rêvasserie, faute de pente, s'arrête, forme flaque et croupit (P. de C., p. 89).

Peu à peu, à son insu, une chaîne délicate se déroulait autour d'elle, lentement forgée, anneau par anneau, qui sonnait déjà, douce comme une bonne chanson » (Clop., p. 84).

(1) Cf. encore Buc., p. 89 ; P. de C., p. 30, 41, 109 ; Lant. s., p. 23 ; Vigne., p. 170 ; Coq., p. 69, 84, 94, 117 et surtout, moins élaguées encore dans Clop., p. 60 (cf. par ex., 98). Une seule fin inattendue avec des noms seulement pour le départ de Henri (Ec., p. 178) «... un sifflement, un ébranlement, une agitation de têtes et de mouchoirs : une immense tristesse ! »

Parfois aussi, c'est par la réflexion d'un personnage que se termine le morceau, par un bout de dialogue. Il concourt au même effet que le genre de phrases que nous venons de voir : il laisse le récit inachevé, parce que l'on n'attend pas de conclusion. Les « Histoires » sur Philippe, dans le *Vigneron dans sa vigne* s'achèvent presque toujours de cette façon, traduisant ainsi le caractère flegmatique du personnage :

— ... « Ensuite, je mettrai sur ma dent du papier d'argent de chocolat.

— Bâille, dit Philippe » (*Vigne.*, p. 35).

— « Tout arrive, dit-il, la queue du chat est bien venue » (*Vigne.*, p. 41).

Ainsi apparaît, pour la dernière phrase, une sorte de rivalité entre deux types de composition :

— le rebondissement de la phrase qui donne l'impression d'une ouverture, d'un prolongement, ou qui est un envol poétique ;

— la composition dramatique.

Cette dualité n'est-elle pas celle qui domine toute l'œuvre de Jules Renard : l'un étant la simplicité la plus dépouillée, et qui a, il va sans dire, son expressivité et à laquelle tend l'écrivain ; l'autre le besoin de recherche, de préciosité qui tourmente sans cesse l'artiste.

La composition dramatique.

Si la phrase de Jules Renard est morcellement, elle est aussi rupture. Non pas seulement la rupture des éléments grammaticaux, la dislocation des parties qui gardent cependant leur place respective, mais la rupture dans le mouvement général de la phrase. Commencée en style de narration, une phrase brusquement change de plan : ou elle s'élance vers les sommets colorés de l'image — ou elle choit dans le terre à terre du dialogue. L'abondance des images, leur présentation et leur valeur, feront le sujet du chapitre suivant. C'est ici seulement la rupture par la composition dramatique que nous nous pro-

posons d'étudier, passant par les trois degrés : style indirect proprement dit, style indirect libre, style direct.

STYLE INDIRECT.

Jules Renard répugne à la lourdeur inévitable du style indirect proprement dit. Nous n'en avons trouvé que de rares exemples :

« La vieille laveuse... dit qu'à la fin on s'y habitue, et que, malgré l'eau douce, le soleil brûle aujourd'hui comme le diable » (*Buc.*, p. 46).

« Le chien tout noir montre ses dents si blanches qu'une femme en serait fière, dit M^{me} Piccolin, et semble un nègre révolté » (*Buc.*, p. 75).

STYLE INDIRECT LIBRE.

Justifié par un souci de réalisme, le style indirect libre évite sans doute, les *qui* et les *que* ; mais surtout « cette forme intermédiaire qui relève uniquement de la langue littéraire permet de conserver les exclamations, les intonations et tous les tours affectifs du style direct » (1).

« Peut-être rêve-t-il (le serin) ? Brusquement j'approche la lampe de sa cage. Il rouvre les yeux. *Quoi ? c'est déjà le jour ?* Et, vite, il recommence de s'agiter... » (*Hist. nat.*, p. 57 (2)).

Jules Renard cependant en use peu. Ou plutôt, il se sert volontiers d'un procédé qui participe à la fois du style indirect libre et du style direct simple, comme l'on peut en juger par l'exemple que voici :

... « pour obtenir de la brave femme quelque chose à manger, elle l'interroge sur ses travaux, ses habitudes, son mode d'existence, et complimente sa bonne mine, sa corpulence.

— Que vous devez sans doute à l'air pur des champs ?

(1) MARG. LIPS, *Le style indirect libre*, Paris, Payot, 1926, p. 51.

(2) Dans certaines pages, J. RENARD s'est fait un jeu d'alterner le style narratif, les paroles du personnage, des commentaires et des réflexions dont on ne sait si elles sortent de la bouche du personnage ou de l'auteur lui-même — voir par ex., *Rag.*, *La Chalude*, p. 106-8 ; *Propriétaire*, p. 110.

— Oh ! ma chère petite dame, j'ai pas le temps d'aller le respirer ! » (*Ec.*, p. 132).

STYLE DIRECT.

Jules Renard s'en tient le plus souvent au dialogue, suffisant par lui-même.

Tous les procédés suivent, quant au fond, le même tracé : une phrase rapporte l'action, la suivante en style direct présente les paroles du personnage, lesquelles sont commentaire de l'action ou la manifestation concomitante — ou bien, de façon plus complexe : l'action — une réflexion en style indirect — les paroles. Exemples :

« a) Une fois par an elle vient jeter sur la table de la mairie la feuille du percepteur qui l'impose pour soixante-dix-neuf centimes.

— Pourquoi m'envoient-ils toujours leur papier ? dit-elle. Ils savent bien que je ne peux pas payer » (*Rag.*, p. 87).

b) « M^{me} Philippe à genoux déficelle le paquet, et elle y trouve les effets civils d'Antoine. Il devait les apporter lui-même s'il venait en permission.

— C'est qu'il ne viendra pas, dit-elle » (*Vigne.*, p. 178).

Mais c'est, pour la forme, une étonnante variété que l'écrivain peut manifester : le premier procédé consiste à user du verbe de présentation « dit-il » avec chaque phrase directe rapportée : c'est le procédé le plus courant, et qui est l'aboutissant attendu du style indirect :

« J'écris à Philippe et lui conseille de venir à Paris.

— Triste voyage ! dit-il en arrivant » (*Rag.*, p. 37).

« Il est parti de rien. Il a fait sa situation seul. A quinze ans il gagnait sa vie.

— Et même, dit-il, âgé de dix-huit mois à peine, je venais en aide à ma famille (pour plus d'effet : il s'agit d'un concours de bés) » (*Ec.*, p. 24).

« M. Lepic met son lorgnon.

— Diable ! dit-il : il faut casser l'hameçon » (*P. de C.*, p. 120).

« Il se tranquillise en songeant que je ferai tôt ou tard la mienne.

— Tous les grands hommes ont passé par là, dit-il » (*Ec.*, p. 29) (1).

(1) Cette réplique est en fin de chapitre et produit un effet humoristique semblable à celui, célèbre, de la *Jeune Veuve*.

Un deuxième procédé au lieu d'employer le verbe *dire* en incise consiste à le mettre dans la proposition principale et le faire suivre immédiatement des paroles rapportées. C'est le procédé-type de toute narration. Pour éviter la monotonie du verbe *dire*, l'auteur a la ressource des mots de même sens, mais qui traduisent en même temps des nuances sur lesquelles il ne sera plus nécessaire d'insister. C'est dans *L'Ecornifleur* que l'auteur en a fait le plus grand usage, et le tour dégage un air sarcastique, pince-sans-rire et nerveux.

« Je dis :

— On m'a parlé de vous...

Ils disent enfin :

Nous sommes bien aise » (*Ec.*, p. 55).

« Elle ajoute... je m'écrie : » (*Ec.*, p. 49).

« Si je lui dis :

— Vous avez l'air fatigué

il me répond :

— C'est que j'ai mal dormi cette nuit.

... Sa femme l'arrête par un tendre :

— « Voyons, chéri !

... elle murmure :

— Oh ! vilain ! » (*Ec.*, p. 23).

« Je dis :

— Voilà un bateau ; voilà un marin.

Elle répond :

— Oui, monsieur, oui, monsieur !

Et, quand elle ne se surveille pas :

— Oui, *msieur* ! » (*Ec.*, p. 85).

« il dit : ... On l'entend déclarer : ... M^{me} Vernet proteste : ... elle ajoute : ... » (*Ec.*, p. 25).

ou encore, avec plus d'habileté, sans verbe « dire », mais indication d'un geste :

Je fais signe à M. et M^{me} Vernet.

— Mon œuvre !

Ils sourient :

— Voilà du merveilleux ! » (*Ec.*, p. 156)...

Le procédé que l'on attend ensuite est celui qui, au lieu d'user des verbes signifiant dire, rapporte simplement le nom du locuteur, et ce qu'il dit. C'est la présentation

de la pièce de théâtre. *L'Ecornifleur* et *Poil de Carotte*, qui sont à peu près de la même époque, ont de ces tours en abondance. D'abord il est la suite normale du tour avec dire :

« ... et le parrain dit :

— Canard, dors-tu ?

POIL DE CAROTTE.

— Non, parrain.

PARRAIN.

— Moi non plus. » (*P. de C.*, p. 100).

« Grand frère Félix court ramasser le moineau et dit :

— Tu n'en finis pas, il faut te dépêcher un peu.

POIL DE CAROTTE.

Un peu beaucoup.

GRAND FRÈRE FÉLIX.

Bon, tu boudes ! » (*P. de C.*, p. 24).

« Philippe la regarde et, d'abord, il ne peut pas parler.

— Qu'est-ce que tu as ? dit Ragotte.

PHILIPPE.

— Où étais-tu ?

RAGOTTE.

— Je faisais la vaisselle chez M^{me} Lérin... » (*Rag.*, p. 50).

et le dialogue continue ainsi sans autre indication.

Jules Renard ne décrira plus l'attitude de ses personnages ; le lecteur la devine derrière les mots.

Puis le verbe *dire*, même employé une fois, disparaît.

« Puis tous deux, unissant leurs efforts, se meurtrissent en vain les épaules.

POIL DE CAROTTE.

Décidément, ils n'y sont pas.

GRAND FRÈRE FÉLIX.

Mais où sont-ils ?

POIL DE CAROTTE.

On ne peut pas tout savoir. Asseyons-nous » (*P. de C.*, p. 27).

« Sa cigarette s'éteint à chaque instant. Il la rallume. Elle se meurt. Il a l'air de manger des allumettes (*puis Jules Renard l'abandonne et braque l'appareil sur M^{me} Vernet*).

MADAME VERNET.

Ce n'est pas poétique, de coudre des boutons !

(*et de l'auteur, sans indication*)

C'est cependant nécessaire pour que les caleçons tiennent » (*Ec.*, p. 19).

« Nous ne nous arrêtons que pour compter la mangeaille avalée .

MADAME VERNET.

Comme un voyageur se retourne et regarde le chemin parcouru ! » (*Ec.*, p. 87).

Enfin il n'y aura place pour aucune narration, aucune présentation, aucune amorce et ce sera simplement la scène de théâtre où les paroles suffisent à camper les personnages.

MADAME VERNET.

Comment la trouvez-vous ?

HENRI.

Oh ! les jeunes filles ! (*Ec.*, p. 86).

POIL DE CAROTTE.

Maman, maman, je l'ai !

MADAME LEPIC.

Moi aussi.

POIL DE CAROTTE.

Comment ? la voilà.

MADAME LEPIC.

La voici.

POIL DE CAROTTE.

Tiens ! fais voir.

MADAME LEPIC.

Fais voir, toi (*P. de C.*, p. 126).

C'est ce que l'on rencontre presque à chaque page : ce

n'est plus le prosateur qui écrit, c'est l'homme de théâtre qui compose les répliques. Et une ou deux fois même, dans *Poil de Carotte*, le roman (cf. *Coup de théâtre*, p. 112), Jules Renard donne des indications scéniques.

Ragotte va marquer avec ce qui précède une nouvelle et dernière étape. J. Renard supprime le verbe *dire*, et le nom de celui qui parle ; il ne reste plus que la conversation rapportée, comme le ferait la scène même jouée devant nous. Ainsi sont faites toutes les « notations » concernant *Ragotte*, toutes les légendes de croquis, tous les morceaux « d'almanach » :

(*début*)

— « Avez-vous goûté à votre pot de confitures ?

— Oh ! non, madame !

— Qu'est-ce que vous attendez ?

— Toute seule, j'aurais honte ; il me viendra peut-être de la compagnie ? » (*fin*) (*Rag.*, p. 17).

— « Il faut mettre treize œufs sous une poule.

— A cause du chiffre treize ?

— Oh ! non, madame ! Non, non, mais la poule serait trop grosse pour douze œufs et trop petite pour quatorze » (*Rag.*, p. 35).

Certains textes même (cf. *Bonnard, Rag.*, p. 116-7) sont dialogués avec un interlocuteur supposé, qui peut être quelqu'un du village ou l'auteur lui-même.

Remarquons, bien entendu, que tous ces procédés sont interchangeables, et que c'est à cette grande variété qu'aboutit chez Jules Renard la rupture du rythme, le passage du récit au dialogue.

CONCLUSION.

Que pouvons-nous conclure de cette étude du rythme et de la construction de la phrase ? Et comment serait-il possible de répondre à cette question attendue : mais enfin de quelle phrase se sert Jules Renard ?

La perfection de la « page » chez lui, obtenue par la décomposition de chaque geste, de chaque mouvement, de chaque impression, ne nous amènerait-elle pas à considérer un certain nombre de pages-types, partant, de

phrases-types ? la phrase de l'*Ecornifleur* — la phrase des *Histoires Naturelles* — la phrase de *Poil de Carotte* et de *Ragotte* ? ou si l'on veut la phrase-analyse et la phrase d'auto-analyse (par exemple *Tablettes d'Eloi*), la phrase-description, la phrase-narration ?

Toute une anthologie de pages-types se présentent à nous, dans lesquelles tous les procédés stylistiques de Jules Renard apparaissent au grand jour, comme accusés et soulignés. Qu'on lise des pages comme *Le Ballon rose* (*L'Œil c.*, p. 163) ; — *La tempête de feuilles* (*P. de C.*, p. 131) ; — *Feuilles d'automne* (*Rag.*, p. 177) ; — *Une rose d'automne* (*Buc.*, p. 79) ; — le n° XXX de l'*Album de Poil de Carotte* (*P. de C.*, p. 150) ; — ou n'importe quelle *Tablette d'Eloi* (*Vigne.*) ; — et tout ce que nous avons analysé dans ce chapitre se montrera à la fois.

Dire, comme l'a fait un de ses compatriotes (1), que « Jules Renard est, à la fois et presque également un poète, un homme d'esprit, une âme éprise de réalité et de sensations précises », c'est partir de trop de sympathie pour l'auteur, c'est aussi porter un jugement trop vague dont nous ne saurions nous satisfaire. M. Louis Guichard arrive à cette conclusion de son excellente étude sur l'écrivain que Jules Renard « est allé volontairement à une forme de plus en plus simple et concentrée » (2). Mais il ajoute : « si l'on voulait mettre en formules l'œuvre de Jules Renard il faudrait dire qu'elle est vérité dans le fond, simplicité dans la forme (3) ». Cette conclusion est inexacte et n'a d'excuse que le souci précisément de « mettre en formule ». Que Jules Renard se soit voué à une prose qui ne tire nullement ses effets de l'éloquence, mais « d'une rigueur obstinée dans le choix des mots, de leur disposition dans la phrase, de phrases courtes, juxtaposées », nous le reconnaissons. Mais son style, sa phrase est moins simple que cela. La dualité que nous

(1) LOUIS PAILLARD dans le *Journal de la Nièvre* du 30 août 1900, cité dans le vol. *P. de C.*, p. 243-5.

(2) *Thèse citée*, p. 597.

(3) *Ibid.*, p. 385.

avons constatée, en étudiant ses théories sur le style, entre simplicité et expressivité, est la dualité qui commande à tout son style. L'observateur a, au sujet de la nature, des paysans, de lui-même, su noter tous les détails avec précision ; le poète et l'humoriste en ont saisi les caractéristiques et les beautés ; le styliste, non toujours exempt d'une certaine préciosité, a donné un tour singulier, minutieux et sec à la fois qui fait revivre êtres et choses. La simplicité à laquelle sans cesse il aspire le fait se retenir et se complaire dans les phrases courtes, composées des éléments les plus simples, le verbe, le nom, sans rien autre. Sa subtilité l'amène ensuite à décomposer

chaque phrase en une accumulation d'appositions,

le groupement des phrases en alinéas,

et à donner de la phrase et de la page cette impression de hachure si caractéristique. La préciosité qui lui est propre enfin le conduit à rompre le mouvement de sa phrase de deux manières : l'une est l'envol poétique qui, à côté du détail vrai, précis, lui fait trouver le correspondant imagé qui scintille, celui qui, avec le *et* de liaison est l'éclair de magnésium, comme celui qui s'ajoute à la description et qui finit par prendre sa place, — l'autre manière, résultat de la lutte entre la simplicité et la recherche, freine l'envol poétique, et, par le moyen du style direct, nous ramène simplement à la réalité nue, sans commentaires ni falbalas.

Chaque page de lui est un morceau complet : mais tout y est apposition : apposition d'un alinéa à un autre alinéa ; d'une phrase brève à une autre phrase brève ; d'une caractéristique au sujet, à l'objet, au verbe ; apposition du dialogue au récit, de l'image à la réalité.

Combien nous apparaissent vraies maintenant toutes les aspirations qu'il a exprimées dans son *Journal*, les appréciations aussi de sa manière.

« Style trop serré... prose rythmée et ramassée... style sillonné d'éclairs... (1).

(1) *J.*, p. 612, 28 janv. 1901 ; p. 451, 10 janv. 1898 ; p. 795, 4 mars 1903.

et s'il n'a pas réalisé ceci (est-ce possible ? n'est-ce pas l'aspiration idéale de l'écrivain, à laquelle précisément il ne peut arriver parce qu'il veut y arriver ?) :

« Le style, c'est l'oubli de tous les styles (1). »

du moins comprenons-nous la célèbre formule :

« Style vertical, diamanté, sans bavures (2). »

« Sans bavures et vertical », nous croyons l'avoir montré. Mais ce n'est pas une petite entreprise d'affronter chez lui les feux de ses vitrines. C'est si souvent tout Jules Renard lui-même.

(1) *J.*, p. 91, 7 avril 1891.

(2) *J.*, p. 17, 11 nov. 1887.

CHAPITRE VI

LES IMAGES

« Il s'agit d'être, non pas le premier, mais unique. »

(J., p. 519, 2 juin 1899).

Quand, avec l'aide du *Journal*, nous avons pu mettre sur pied une théorie du style, nous avons constaté dans l'esprit de Jules Renard, une dualité certaine entre le souci de simplicité et de clarté, d'une part, et le besoin d'expressivité, de « faire mouche », d'autre part. L'un et l'autre désir ont commandé, le premier ayant une plus grande part de responsabilité, la décomposition qui fait l'originalité — partant l'intérêt — de la phrase de Jules Renard. Qu'on nous laisse croire que nous l'avons montré dans les pages précédentes et que nous avons pu faire apparaître ainsi la vérité de la réflexion de notre auteur : « Si on reconnaît mon style, c'est parce que je fais toujours la même chose, hélas ! ». Cela nous excuse de l'avoir mise en épigraphe au présent travail.

Mais dès que l'on accède à la galerie des images dans l'œuvre de J. Renard, une autre impression s'offre à nous, issue elle aussi du si précieux *Journal* : celle par laquelle nous avons ouvert ce chapitre : « Il s'agit d'être, non pas le premier, mais unique. » Pour qui n'a pas approfondi l'œuvre de notre auteur, Jules Renard créateur c'est *Poils de Carotte*, Jules Renard écrivain, c'est *les Histoires Naturelles*, ou telle page d'anthologie dans laquelle il s'est ingénié à sertir la préciosité d'une trouvaille imagée. C'est, sans contredit, la partie voyante de son œuvre. Nous voudrions là aussi rechercher son originalité : et après avoir saisi chez Jules Renard le mécanisme de la création

de l'image (1), compris les effets que par elle il a pu rechercher, en décrire l'aspect grammatical et en analyser les éléments affectifs et intellectuels.

A. LA PLACE DES IMAGES DANS L'ŒUVRE DE JULES RENARD

Une première constatation s'impose : celle d'une évolution. Caractérisant les trois moments de la création artistique de Jules Renard, Henri Bachelin se sert de trois mots : lyrisme, humorisme, réalisme. Gardons-nous, sur ce point, de vouloir trop scrupuleusement compartimenter. Mais un fossé s'ouvre dans l'œuvre de J. Renard entre la dernière manière et la première. Si, du point de vue purement stylistique, il ne nous a pas été possible de confirmer cette assertion, pas plus dans le vocabulaire que dans la phrase, du moins l'étude des images ne saurait nous amener à une conclusion analogue. Le *Journal* d'ailleurs, qui nous a présenté la genèse du style de Jules Renard, nous a permis de signaler (voir ci-dessus page 30) la tendance de notre auteur à se débarrasser petit à petit des images. D'abord il distingue image et image. Puis il aimera moins l'image ; il cherchera enfin à s'en convaincre en découvrant en elle « un germe de corruption » (2). Les comparaisons abondent dans les œuvres de début, *Crime de village*, *Les Cloportes* ; avec toujours le mouvement de recul de Poil de Carotte dans *Sourires pincés* et *Coquecigrues* ; avec la manie déformante de l'homme de lettres parisien de la fin du xix^e siècle dans *L'Ecornifleur* et la *Lanterne sourde*. Une belle période suit où s'étale, disons sa faculté poétique, dans laquelle le philologue cueillera sa plus belle moisson, avec *Poil de Carotte*, les

(1) Il semble que, pour RENARD, l'image est l'évocation d'un objet, d'une expression, d'une attitude, par la présentation, naturelle ou recherchée, d'un autre objet, de l'expression ou de l'attitude d'une autre personne ou d'un autre animal. Nous entendons par là tout ce qui est comparaison et métaphore. Les pages qui suivent préciseront la nature exacte de l'image.

(2) *J.*, p. 1184, 28 oct. 1908.

Histoires Naturelles surtout, le *Vigneron dans sa vigne* et les *Bucoliques*. Le reste de son œuvre est pour ainsi dire sans images : nous n'en avons compté que 41 dans *Ragotte* (1908), mis à part le dernier morceau *Feuilles d'automne*. Elles y ont sans doute un degré de perfection plus grand qu'ailleurs, il n'en est pas moins vrai que le style de la dernière manière de Jules Renard est un style dépouillé et rude.

Cette constatation va nous être d'un grand poids dans l'étude que nous voulons faire des images de Jules Renard, comme aussi cette autre qui ne nous laisse pas ainsi quitter l'affirmation énoncée plus haut : en même temps que le souci de simplicité — c'est à cela qu'il tendait, en aimant moins l'image que par le passé — il y a chez lui toujours le besoin d'être original, d'étinceler. Evolution dans l'emploi des images, nous le croyons, mais aussi besoin incessant d'en créer. Dans cette production d'images aussi délicate que celle des fleurs que couve de ses soins l'horticulteur, il s'est d'abord essayé, puis une large floraison a suivi, en largeur, et en épaisseur aussi, avec l'impression par moments qu'il donnait toutes celles qu'il est possible de donner sur un même thème ; fatigué ensuite de ces vives couleurs, il n'en a pas moins satisfait son goût de beauté et de gaîté par le bouquet arrangé de chaque dernier chapitre.

C'est un tic chez lui. Dans son œuvre de début, *Les Cloportes*, des suites de pages donnent au lecteur à la fin de chaque alinéa, comme machinalement, la pichenette d'une comparaison (1). Il n'est pas jusqu'aux signes d'une page manuscrite ou imprimée, où il ne trouve par habitude quelque image : « L'accent circonflexe, écrit-il dans le *Journal*, est l'hirondelle de l'écriture (2). » Lorsque dans

(1) Cf. par ex. *Clop.*, p. 166-168, quand Françoise vient de tuer son enfant : Le cri continuait toujours, avec des hoquets pareils au déchirement d'un linge neuf.

Une chouette passa tout près comme un grand coup de vent.

Et le tremblement rapide continua de la secouer comme une tige fragile.... les couches d'eau cédant au poids l'une après l'autre, semblables à de minces lames de verre.

(2) *J.*, p. 644, 8 mai 1901.

telle œuvre — nous pensons par exemple à la *Lanterne sourde* — les images sont rares, c'est que Jules Renard rapporte là de simples histoires assez curieuses par elles-mêmes, pour ainsi dire des textes de proses d'almanach, ou des histoires pour concours de bons mots. Et il s'en réjouit comme de la trouvaille d'une image. Il a sans aucun doute noté avec le même état d'esprit les savoureux mots d'enfant de Pierre et de Berthe dans les *Bucoliques*. D'autres pages sont de véritables gageures, tout un jeu complet d'images sur un même thème : les éclairs (*Buc.*, p. 83), la neige et les effets produits par elle sur toutes choses (*L'Œil c.*, p. 152) ; ou le prolongement d'une métaphore, comme si l'auteur s'en amusait. Dans *L'Œil clair*, volume posthume composé de morceaux divers publiés dans les journaux en 1908 et 1909, l'on retrouve ça et là, avec une sorte de hargne pour tout le clinquant des descriptions traditionnelles, l'habitude, qu'il a toujours aimé manifester, de dépoétiser les spectacles, les gestes naturels dont s'est de tous temps emparé le lyrisme ; mais là encore, d'une plume rapide, il trace une image ou délicate ou personnelle : c'est la fleur qui s'ouvre, et qui « ouvre lentement, comme une fillette, ses lèvres pures où brille la rosée » — c'est le merle qui « cherche sans doute, d'une haie à l'autre, son petit sifflet d'un sou » (1).

C'est en bref une image aussi qu'il nous plairait de prendre. Une formule du *Journal* nous le permet : « Style sillonné d'éclairs (2). » N'a-t-il pas lui-même aimé décrire l'orage (3) ? Avant que l'orage n'éclate, le ciel est sillonné d'éclairs, qui blanchissent, irréguliers ; l'orage éclate en plein, vidant toute sa collection d'éclairs ; puis, dans un ciel qui s'apaise, ça et là brillent encore quelques zigzags lumineux. Ainsi de son œuvre,

De ce besoin incessant qu'il éprouve de créer des images, de leur emploi conditionné par tel ou tel état d'esprit, par telle ou telle idée artistique, nous pouvons déjà conclure à coup sûr : les images chez Jules Renard se si-

(1) *L'Œil c.*, p. 146-7.

(2) *J.*, p. 795, 4 mars 1903.

(3) Cf. *Buc.*, p. 81-4 ; *Coq.*, p. 10-1.

gnalent par leur abondante diversité. Dans la construction de l'œuvre de Jules Renard où tout se présente comme la justification de ce que les réflexions du *Journal* résument, analysent, suggèrent, les pages-témoins ne manquent pas. Il nous paraît impossible de ne pas les citer et les étudier à cette place : elles sont essentielles pour qui veut avoir une idée précise du style de notre auteur. Elles sont à elles seules, dans le détail, caractéristiques.

JAMAIS AU NIVEAU DE LA MER.

Il s'agit d'abord d'un chapitre de l'*Ecornifleur* intitulé : *Jamais au niveau de la mer* ! C'est déjà une image topique ; et la conclusion de ce passage, par jeu et avec amertume, concorde avec la conclusion de tout ce que nous nous efforçons d'analyser ici : « Je me désole de ne pas pouvoir rester un instant au niveau de la mer (1). » Puisque lui-même s'est regardé en train d'écrire, pouvons-nous mieux faire que de regarder à notre tour par-dessus son épaule ?

Henri, le parasite, vient d'arriver en vacances au bord de la mer à Talléhou, avec M^{me} Vernet. Il a d'abord, de la fenêtre de sa mansarde, regardé la mer « dont les petits flots grimacent » ; puis il est monté sur la butte qui protège la maison :

« ... la mer m'embarrasse. Ma langue ne produit qu'un clappement sec. La mer lèche les rochers, bave, crache dessus : c'est entendu. Ils apparaissent comme des dieux marins, des titans foudroyés, des animaux préhistoriques, des moutons : parfait ! Le flot et la pierre luttent, se collètent. — bravo ! — se cramponnent, écument et grondent — tout va bien. — Mais j'ai vu ça partout, et je demande une sensation qui me soit personnelle. La Grande Bleue me désespère, car je ne peux lui offrir une image de mon cru. Mieux vaudrait lire une page de Pierre Loti.

En somme, je la trouve bien. Elle m'est sympathique, et j'aime autant la voir qu'autre chose ; mais je la souhaiterais... comment dire cela ? un peu plus pareille à une belle montagne. Je lui reproche de manquer de pics neigeux comme j'en ai vu sur des gra-

(1) *Ec.*, p. 53.

vures. Oui, une montagne m'irait mieux, édentée et garnie de petits villages, blancs comme des dés de trictrac.

Sans doute, je reviendrai sur ces impressions, mais la trivialité de ce que la mer me fait éprouver m'exaspère contre elle. Nous ne nous comprenons pas. Un bateau va pêcher des brèmes, toutes voiles dehors : c'est un oiseau qui, les jambes trop courtes, marcherait avec ses ailes. Cet autre bateau rentre au port, et rappelle une vieille femme qui a relevé sur sa tête son jupon où souffle le vent. Un torpilleur manœuvre au loin : gros cigare. Le Nautilus de Jules Verne m'a causé plus d'étonnement. Je repousse ces communes associations d'idées : elles rebondissent sur moi comme des boules de bilboquet. La camelote des comparaisons surcharge ma mémoire : le varech est une chevelure de noyé, et le homard est le cardinal des mers !

Heureux ceux qui peuvent dire simplement d'une belle chose :
— Voilà une chose qui est belle !

J'y renonce. Je m'assieds sur un banc... et, la tête dans mes mains, je fais noir en mon cerveau et j'assiste, résigné, comme aux ébats de gamins qui ne savent pas se tenir, à la danse publique des hyperboles. »

Sans doute une page comme celle-là s'entend exactement replacée dans le roman tout entier. Elle nous montre cependant jusqu'à quel point l'esprit de Jules Renard est encombré d'images de toutes sortes, et comment il désire la simplicité par dégoût du poncif ; mais ça et là pointe une échappée vers l'original : la montagne édentée, avec ses villages « blancs comme des dés de trictrac » — les associations d'idées qui rebondissent « comme des boules de bilboquet » — la danse des hyperboles.

L'autre page, la première des *Histoires Naturelles*, *Le Chasseur d'Images*, est plus importante et mérite une analyse plus fouillée. Elle est même en quelque sorte pour notre étude la suite de la page que nous venons de citer : parce que Jules Renard ne veut pas de toutes les images conventionnelles, parce qu'il ne veut pas essayer de rivaliser avec d'autres dans ce domaine, parce qu'il ne veut pas chercher à être premier, il se fera chasseur d'images, il tâchera d'être unique en son genre, et ne rapportera, « seul entre tous ses confrères, que d'inédites proies » (1).

(1) RÉMY DE GOURMONT, *Le livre des Masques*, Paris, Mercure de

Puisqu'il s'est présenté lui-même sous ce nom, suivons-le pas à pas dans sa chasse aux images. Par là aussi nous pourrions comprendre plus aisément le mécanisme de l'image chez Jules Renard.

LE CHASSEUR D'IMAGES.

Tout le morceau d'abord est une image suivie, l'amplification spirituelle et poétique du titre. Le Chasseur d'images s'en va de bon matin, sans crainte de la rosée, des ramilles, des ronces : il ne lui faut pas de provisions : ce sont des impressions neuves et fraîches qu'il recherche ; il lui suffit de flairer, de regarder, d'écouter ; il n'a pas besoin d'armes : les images s'emprisonnent d'elles-mêmes, mais l'esprit net et dégagé, toute la santé intellectuelle que donnent aux lève-matin les pures odeurs champêtres feront pour son carnier le tri nécessaire.

Et déjà — après un premier alinéa micacé d'une comparaison rapide (« son corps léger comme un vêtement d'été »), voici les premières images. Une transposition toute naturelle : de la route usée il voit les os (les cailloux) ; mais une fois cette image trouvée, par le travail de l'esprit il poursuit : ses ornières sont des « veines crevées ». Est-il besoin d'en souligner la perfection ? Le réaliste apporte la minutieuse exactitude de la vision ; l'humoriste joue sur l'expression « montrer ses os » et le lyrique sympathise avec la nature familière. C'est bientôt, avec le contact plus étroit de la nature, un scintillement continu. Devant tant de sensations, tour à tour fonctionne l'imagination, le sentiment, l'esprit. Dans une locution habituelle « les coudes » de la rivière, dort une image : il la réveille par un verbe à double valeur (*blanchir* aux coudes en parlant d'un *veston* — *blanchir* en parlant de l'*écume*), mais il la poursuit encore et la description s'achève sur les branches des saules qui effleurent doucement et continuellement la surface de l'eau :

« Elle blanchit aux coudes et dort sous la caresse des saules. »

D'autres images se présentent à lui qui suppléent à la description : dans une proposition comparative : « elle miroite... comme si on jetait une pièce d'argent », ou par subordination : « la rivière a la chair de poule ». De toutes les images qu'il lève, à peine a-t-il le temps de saisir au passage celle-ci (*les blés mobiles*), puis celle-là (*les prairies ourlées de ruisseaux*). Dans le bois l'imprègnent les parfums, les rumeurs, et sa communion se fait plus intime avec les choses, avec les arbres ; le jeu des mots la souligne et l'appuie : « ses *nerfs* se lient aux *nervures* des feuilles ». Rempli d'images jusqu'au malaise, il quitte le bois et contemple encore le soleil qui se couche — « qui se couche », — l'esprit en éveil l'a saisie et la présente, comme ranimée « et devêt sur l'horizon ses lumineux habits ».

Puis il rentre chez lui ; dans l'obscurité, car leur troupe est suffisamment brillante (*deux sens encore*), il les laisse revenir, il les compte, maintenant prises et bien à lui — et le développement s'élargit encore sur une comparaison prise à la chasse :

« leur troupe phosphorescente s'accroît de nouvelles venues, comme des perdrix poursuivies et divisées tout le jour chantent le soir, à l'abri du danger, et se rappellent aux creux des sillons. »

Le passage tout entier serait à citer, car nous y avons trouvé des indications importantes pour connaître des procédés de notre auteur : notre prochaine analyse montrera qu'il y a dans ces lignes d'auto-description le bref répertoire de tous les tours qui lui sont propres.

B. LE MÉCANISME DE L'IMAGE

Jules Renard écrivain précieux ?

L'analyse d'une page de Jules Renard comme celle que nous venons de voir nous laisse volontiers écrire qu'avant tout Jules Renard est un écrivain précieux — et d'abord

dans le fait de la chasse aux images. Tant d'images frappent le lecteur par leur côté inattendu, jolies plutôt que belles et d'une volonté tellement savante qu'elles paraissent d'abord bien laborieuses.

Mais cette impression de force concentrée, de plein relief, semble bientôt chez lui automatisme ; il finit par ne plus donner l'impression d'un style travaillé et l'on s'attend à trouver tout naturellement à chaque détour de phrase un trait humoristique, ou fantaisiste, ou précis, qui chez un autre que lui fatiguerait. Qu'on relise par exemple le récit qui ouvre les *Coquecigrues* où le vieil homme à tête branlante voudrait avoir la joie de bien recevoir les soldats :

« Sa tête faisait le geste du tic-tac des pendules. Elle étonnait d'abord par cette mobilité continue. Volontiers, on l'aurait calmée, en posant le bout du doigt, par amusement, sur le front. Puis, à la longue, si elle n'inspirait aucune pitié elle agaçait. Elle était à briser d'un coup de poing violent (1). »

Et ailleurs, dans l'*Orage de Bucoliques*, ce joli rassemblement de tout ce que l'on peut dire des éclairs :

« Queile magnifique collection d'éclairs ! C'est le clignement d'yeux des albinos, c'est le boulanger qui tire soudain et ferme la porte du four, et c'est l'arme blanche qui fend l'ennemi de la tête aux pieds.

Quelques-uns, brefs, pétillent à peine comme le moustique qui se brûle à la flamme d'une chandelle, et quelques-uns rayent le ciel entier, interminables et fantaisistes comme des signatures de grands hommes.

Bien visé, tonnerre de Dieu !

Un instant, le monde reste aplati. Mais notre orgueil, vite après, se relève. Voici un soleil neuf (2). »

Traiter notre auteur d'écrivain précieux est cependant à notre avis mal connaître Jules Renard. — Mais il y a dans son œuvre, dans la partie voyante, disons si vous voulez dans la partie la plus vue, une quantité importante de traits d'esprit, d'images intellectuelles prête à venir à l'appui de cette affirmation. — C'est exact, et il nous sera

(1) *Coq.*, p. 8.

(2) *Buc.*, p. 84.

possible à nous-même d'en dresser le catalogue dans le cours de cette étude. Gardons-nous toutefois de donner à la préciosité de Jules Renard le caractère dépréciatif qui accompagne d'ordinaire cette qualification, car le plus souvent sa préciosité n'est au fond ici que l'expression de la franchise bourrue de l'homme, là, le désir jaloux de l'écrivain de trouver l'expression littéraire la plus simple, la plus exacte possible. L'image dont se sert Jules Renard n'est certes pas l'image banale ; elle n'est pas non plus l'image précieuse, qui se ressent de la gestation et des douleurs de son auteur ; rapide et déconcertante, elle est propre à son tour d'esprit, à l'attitude qu'il a adoptée, aux qualités poétiques qui sont bien à lui.

Comme l'étude de l'image chez un auteur implique l'étude du mécanisme de son esprit, c'est ce que nous nous proposons d'analyser maintenant.

L'attitude de Jules Renard.

Et tout d'abord la première qualité de Jules Renard est la loyauté et l'horreur du faux. Est-ce en partie le fait du mouvement de recul de Poil de Carotte devant l'hypocrisie, les exagérations sentimentales et verbales de sa mère ? est-ce son origine paysanne ? est-ce le climat de son pays, « à l'abri des brumes du Nord et des coups de sang du Sud », qui l'ont amené à prendre cette attitude concertée (1) ? Elle explique en tout cas le tour de son esprit, cette délicatesse à rebours dont il parle lui-même, et l'attitude de l'artiste soucieux de créer une « littérature contre la littérature » (2). Cette clairvoyance aiguë, cette perception de l'écart entre la littérature et la vie, cette sensibilité de tout ce qu'il y a de conventionnel dans les sentiments et dans les idées, forment l'essentiel de toute une partie de son œuvre. C'est ce qui l'anime d'abord et les titres mêmes des ouvrages et des paragraphes sont indicatifs.

(1) Voir à ce sujet dans la thèse de L. GUICHARD, plus particulièrement les pages 39 à 93.

(2) L. GUICHARD, *ouv. cité*, chap. II.

L'esprit et l'ironie.

Après son premier recueil de nouvelles se succèdent les *Sourires pincés*, *l'Ecornifleur*, *Coquecigrues*, où son ironie (*Pointes sèches*, *Sourires pincés*), sa bonhomie caustique se donnent libre cours ; aucun homuncule (*Coquecigrues*) ne trouve grâce devant lui, et le faux homme de lettres, le faux ami et le faux amant sont bafoués dans *l'Ecornifleur*, en un exercice qui trop visiblement finit par sentir l'exercice. La lanterne sourde, éclairant elle aussi des ridicules, des mesquineries, dressant des *Cocottes en papier* (*Lanterne sourde*), apporte toutefois une ironie plus souriante et démasque dans ses manifestations les plus insaisissables la pose, l'affectation. Homme de plume, homme du monde, homme des champs, il est avant tout l'homme de la pondération.

Les limites de l'esprit et de l'ironie.

A adopter une telle attitude en face de la vie et de la littérature, Jules Renard en vient aisément à une certaine violence, parfois même à du cynisme comme dans *Eglise* (*Ec.*, p. 129), comme dans les *Lettres à l'amie* (*L'Œil clair*) ou dans la liaison de Maurice et de Blanche de *La Maîtresse*.

Mais surtout — et l'esprit y trouvera plus aisément son compte — de l'esprit il passe vis-à-vis des gens de lettres à la roserie littéraire ; un grand nombre d'images ne sont que la vérité hurlée à la face d'autrui.

De l'ironie, il n'y aura plus qu'un pas à faire jusqu'à l'amertume et à la hargne où il semble qu'il n'y ait plus de retenue dans l'image hardie : « De l'esprit nouveau ! Pourquoi faire ? De l'esprit suffirait, et même des narines d'infanterie (1). » Et l'on arrive ainsi à l'artifice de *l'Eloge funèbre* (2) où chaque proposition est coupée « comme d'un sécateur » et suivie d'une réponse franche en aparté :

(1) *Vigne.*, p. 116.

(2) *Vigne.*, p. 149 à 152.

— « La veille, il dînait de bon appétit...
 C'est ce qui l'a tué.
 — Le vide qu'il laisse....
 Une nuit de Paris réparera cela.
 — D'autres que moi diront....
 La même chose.
 — La France s'associe au deuil....
 Et les colonies ?.... » etc....

L'auto-anatomie.

Mais le style mordant de celui qui se propose, parasite, « d'extraire (des personnages chez qui il est) ce qu'ils pourront (lui) donner de suc » (1) passe aussi, avec la crudité de sa lumière, ses vulgarités hardies, à l'analyse de lui-même. Jules Renard perce derrière « l'observation si drue » (2) de *Poil de Carotte* ou l'observation hautaine de M. Henri : il se définit dans les documents de *L'Œil clair*, mais nulle part il n'apparaît mieux avec toutes ses qualités d'esprit, d'ironie, d'amertume ou de hargne que dans le *Vigneron dans sa vigne* (sensiblement au milieu de sa production littéraire) et en particulier dans les *Tablettes d'Eloi : Noisettes creuses, Mon ardoise, Ce que tu fais, Eloi contre Eloi* (où l'examen de conscience prend la forme impitoyable des *Tu as dit... Tu as dit...*) sont autant de chapitres pleins de cet humour si souvent douloureux qui vient de ce qu'il grossit tout ce qui le touche, non parce qu'il exagère, selon l'expression de Léon Blum, mais parce qu'il distingue et marque le ralenti,

« — Tu as dit, le cigare à la bouche : « Comme vous avez raison de ne pas fumer ! »

— Tu touches du fer à la vue d'un prêtre... pour rire ; tu donnes un sou à qui t'offre un couteau... pour rire ; tu marches dans la m... pour rire...

— Tu applaudis la pièce d'un jeune avec une sorte de frénésie, sans que tes mains se touchent (3) ! »

(1) *Ec.*, p. 96.

(2) R. LALOU, *ouv. cité*, p. 66.

(3) *Vigne.*, p. 124, 128, 129.

« Quelles tristes besognes », dit-il lui-même, « à ainsi disséquer. Ne pouvais-tu apprendre un honnête métier (1) ? »

Or il y a un métier auquel il a voué sa vie, c'est celui d'écrivain. Il ne fera plus de mots aux dépens des autres, aux dépens de lui-même, il observera et il se contentera de décrire et de raconter.

L'écrivain.

Jules Renard écrivain est avant tout un visuel. Il ne s'intéresse qu'à ce qui offre des possibilités de description pittoresque ; mais tout ce qui est forme, couleur, aspect physique, il le regarde et l'enregistre. Du milieu du lac où, dans sa barque, il semble fainéanter, il observe le coteau où peinent les paysans qui avec précaution rentrent le foin à dos d'homme ; sensible à tous les bruits rustiques qu'au milieu du lac l'écho lui renvoie, lui aussi il rentre son foin pour l'hiver (2). Mais en regardant, il ne prend pas tout : un menu fragment lui suffit, un court moment du réel, celui que le tour d'esprit humoristique que nous venons d'analyser dans le paragraphe précédent lui laisse voir comme le plus original. C'est par là qu'il se définit tout entier.

L'objet observé pris comme il l'a pris, il s'agit pour l'écrivain de le rendre, et de marquer ainsi pour le lecteur le caractère expressif des hommes et des choses. Et il le rend sous forme de « comprimé », parce que ce « comprimé » satisfait le double souci qui préoccupe son esprit : d'abord la concision. Les *Bucoliques* déjà, mais surtout *Ragotte*, après l'éclipse de dix ans dans sa production littéraire effective, ont un style sommaire et froidement lucide ;

ensuite le désir de toujours mieux peindre. Nous n'en donnerons pour preuve que le fait que l'on trouve dans

(1) *Vigne.*, p. 130.

(2) Cf. *Buc.*, p. 6-7. Nous avons eu plus haut, p. 21, l'occasion de préciser cette faculté d'observation.

toutes ses œuvres des sujets pris au roman des *Cloportes* qu'il ne publia pas (1).

Mais dans ce comprimé qu'il nous donne, il y a à la fois la matière, l'objet lui-même, et l'impression de l'artiste, la réaction de son cerveau, tant et si bien que, malgré la discipline et le labeur qu'il s'est imposés, l'auteur finit par offrir au lecteur l'apparence de l'instantané le plus précis qui soit. Le plus beau recueil d'« instantanés » qu'il nous ait laissé est, on le conçoit, les *Histoires naturelles*, « l'aboutissement logique de son idéal littéraire » (2). C'est là une réussite, et aussi un sommet dans son œuvre. Il y aura gagné du moins ce que l'on retrouve partout chez lui, dans la perfection de ses croquis rapides, le pouvoir, non de représenter, mais d'évoquer. Il va de soi que ce travail de l'esprit ne sera pas le même dans tout ce qu'il écrit, et que l'on sentira plus ici que là la recherche des effets et des images pour les effets et les images.

Concluons : son procédé semble être celui-ci. Il ne décrit pas directement l'objet saisi : aussitôt qu'il l'a saisi, son sens des correspondances intervient, une image s'impose, qui ou bien suivra littéralement la description, ou bien s'élargira, ou encore, rompant tous les ponts, se substituera purement et simplement à l'objet d'où elle est partie. Jules Renard, à la description pure et simple, préfère l'image qui présente sous un autre aspect l'objet à peindre.

De là chez lui ce luxe incroyable d'images si originales que, éliminant la distance qui sépare l'objet à peindre de l'image qui le peint, elles nous paraissent plus propres que le mot concret. De là aussi cette impression, que d'aucuns trouvent trop artificielle, d'un style où l'on ne sait plus décider où finit la pensée et où commence l'image. De là enfin cette sorte de raffinement qui confine à la préciosité et qui, selon l'image de Léon Blum, « agace les dents et le palais d'(une) irritation acidulée ».

(1) Nous en avons donné plus haut, page 34, un exemple que nous avons étudié.

(2) R. LALOU, *ouv. cité*, p. 67.

Ce n'est cependant pas chez lui uniquement laborieux artifice de styliste.

Le poète.

La nature en effet n'est pas pour lui seulement un grenier à images, et les personnages qui l'animent des sujets de documents. Sans doute il s'est défendu d'être sensible : « La sensibilité n'est point ma partie. J'ai beau mouiller, avec mon doigt, les yeux de mes bonshommes : ils les ont toujours secs comme des pissotières mal entretenues (1). » Mais derrière le réalisme voulu de l'image, ne peut-on voir le sensible qui se déguise ? La nature qu'il observe, il ne l'observe pas seulement pour l'observer ; il y a chez lui la sympathie du lyrique pour l'objet dont il parle : « Je regarde la nature jusqu'à ce qu'il me semble que tout pousse en moi (2). » Le pinson qui au bord du toit de la grange répète « sa note héréditaire » petit à petit s'identifie avec les murs de la grange : « Toute la vie de ces pierres, de ce foin, de ces poutres et de ces tuiles s'échappe, par un bec d'oiseau. Ou, plutôt, la grange même siffle un petit air (3). » L'auteur lui-même à la chasse aux images, bouillonne de sens délicats (nous l'avons vu plus haut). Et quelle n'est pas sa fierté et « sa rare émotion » de voir le martin-pêcheur le prendre, immobile au bord de l'eau, pour un arbre (4), ou le lézard « croire qu'il continue le mur » (5). Cachée derrière les joncs ou les ronces, selon les mots de H. Bachelin, sa sensibilité, endiguée sur tout son parcours, apporte cependant à son œuvre des images d'une grande délicatesse qui ne sont plus du styliste, comme nous le verrons plus loin, mais du poète : ne sont-elles pas de celles-là les images qui, à la fin des œuvres en apparence sèches et « verticales », forment des oasis de fraîcheur et d'émotion ?

(1) *Vigne.*, p. 181.

(2) *J.*, p. 1038, 1^{er} juin 1906.

(3) *Buc.*, p. 7.

(4) *Hist. nat.*, p. 65.

(5) *Ibid.*, p. 37.

Conclusion. — Une première conclusion nous paraît nécessaire : qui étudie l'image de Jules Renard devrait être amené au fond à distinguer plusieurs sortes d'images : l'image des romans et nouvelles de la première manière — l'image d'*Eloi* — l'image des *Histoires Naturelles* — l'image des *Bucoliques* et de *Ragotte*. Il ne le semble pourtant pas. Ce serait à la fois fastidieux et inutile. Nous croyons avoir montré jusqu'ici le mécanisme de l'esprit de Jules Renard dans la création des images. Mais tout en reconnaissant que telle image sera propre à telle manière de notre auteur, nous pensons qu'il est cependant possible d'analyser la nature de l'image chez lui, comme nous allons le faire maintenant.

C. LA NATURE DE L'IMAGE

Du chapitre précédent, un certain nombre de conclusions se font jour par où nous ouvrirons ce chapitre.

Nous pouvons d'abord énoncer ce *fait* : il n'y a pas chez Renard d'image pour l'enjolivure, pour le remplissage fleuri — et par là il échappe au grief de la préciosité. La transcription d'une sensation, la présentation d'une personne ou d'un objet, l'expression d'une idée n'échappent pas à son tour d'esprit qui semble précieux par le fait seulement qu'il est plus sensible que d'autres à telle ou telle particularité que d'abord nous n'avions pas remarquée et que Renard nous livre telle quelle. L'image chez lui n'est donc pas un à-côté, un superflu, mais une façon d'écrire, une manière de penser.

Ses *dons* d'ailleurs, nous les avons pu voir aussi se dessiner devant nous :

— une clairvoyance exacte sur tout ce qui l'entoure et sur lui-même ;

— et, s'il a le goût du joli, du recherché (1), une facilité.

(1) Qu'il nous soit permis d'en citer comme preuve l'anecdote que dans son ouvrage LÉON GUICHARD dit tenir de SACHA GUITRY : *Le coq qui court les mains dans ses poches* (p. 332).

à décrire méticuleusement ce qui est : disséquant ainsi, soucieux de l'image exacte, « mathématique », il arrive à l'humour, ou bien, d'un léger commentaire, il glisse à l'ironie ;

— enfin une habitude de l'esprit qui est l'esprit tout court. Si l'esprit « c'est une recherche de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais ce qui est en effet en lui (1) », il est impossible de le dénier à Jules Renard, puisque c'est là la conclusion des deux points précédents. On sait que Bergson (2) définit l'esprit — au sens large le fait de voir les choses *sub specie theatri* ; — au sens étroit une certaine disposition à esquisser en passant des scènes discrètes de comédie. Or c'est là très exactement l'esprit de Jules Renard (3). Déjà dans l'étude de sa phrase, nous avons pu constater cette tendance dramatique, comme étant d'abord chez lui la traduction de son goût du concis ; et toujours chez Jules Renard la dislocation dramatique des idées et des personnes s'accompagne d'une pointe de farce.

Henri Bachelin, dans son étude sur Jules Renard (4), se demandant ce qu'est notre auteur, passe en revue pour les nier successivement toutes ces étiquettes ; symboliste, réaliste, naturaliste, humoriste, lyrique. Il n'est en effet rien de tout cela, et en même temps tout cela à la fois. Jules Renard est symboliste, si le symbolisme c'est « la tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme » ; mais le symbolisme c'est aussi la musique, et chez lui « la première vibration de cristal est tuée par un doigt discret » (5). Réa-

(1) VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, art. *De l'esprit*.

(2) BERGSON, *Le rire*, p. 91 à 115.

(3) Cette concordance entre ce qu'analyse le philosophe et ce que l'on constate chez notre auteur, M. Léon Guichard l'a signalée. Et parce que J. RENARD connaissait le *Rire* de Bergson (M. Guichard a eu, nous l'avons vu, le privilège de voir la bibliothèque de Renard), sans inférer de là naturellement qu'il s'en était servi, M. L. GUICHARD s'est efforcé d'étudier l'esprit de J. RENARD en en groupant les manifestations dans les différentes façons d'être spirituel qu'énumère le philosophe.

(4) *Ouv. cité*, p. 34 à 45.

(5) *Id.*, p. 36-7.

liste, nul ne l'est plus que lui, mais il voit l'homme ou les choses sous l'angle de sa propre personnalité. Humoriste, il l'est dans la partie voyante de son œuvre, mais l'humoriste connaît trop peu la nature pour qu'on puisse ainsi qualifier Jules Renard. Lyrique, poète par le cœur, il ne l'est pas non plus, car toujours, dans tout ce qu'il dit, transparaît l'homme d'esprit, sans qu'il arrive à cet oubli de soi qu'exige la création poétique ; quand il nous apparaîtra poète, il sera plus poète par l'intelligence que par le cœur. Mais une discussion sur ces mots reste bien oiseuse. Disons ceci : des deux grands courants de la vie de Jules Renard — sa vie de Parisien et d'homme de lettres — le campagnard pour qui sont familières toutes les choses de la campagne, et qui plus est les détails que seul peut connaître un observateur parfaitement au fait des champs et des bois, des paysans, des animaux et de leurs mœurs —, de ces deux grands courants, le dernier inspire à peu près toute l'œuvre de Jules Renard, mais toujours en filigrane apparaîtra le premier. Il est un homme d'esprit qui a beaucoup aimé la campagne.

Sa méthode ? « J'écris d'après nature, et j'essuie mes plumes sur un caniche vivant » (1) et plus loin : — « Où diable prenez-vous ce que vous dites ? — *Eloi* : Voilà. C'est un jeu d'enfant. Je cours après des papillons. Je n'attrape que les noirs. Ensuite je les broie, et ça me fait une encre où je n'ai qu'à tremper ma plume pour trouver le mot cruel (2). » Ces expressions se passent de commentaire : c'est déjà là l'image telle que, cela connu de lui, nous nous proposons d'analyser.

Nous étudierons l'esprit dans le style, et l'esprit dans la pensée, considérant sur ce point, et successivement, la présentation grammaticale des images, leur variété, et leurs thèmes.

I. — L'esprit dans le style.

Le souci de la recherche qui domine chez Jules Renard

(1) *Vigne.*, p. 110.

(2) *Ibid.*, p. 140.

le travail de l'écrivain l'a rendu évidemment sensible à tous les jeux de mots et jeux de sons que la langue peut fournir. L'étonnant est qu'il ait pu ne pas renoncer à parsemer son œuvre de toutes ces broutilles de l'esprit. Pourquoi ? sans doute d'abord ces procédés extérieurs à la phrase atteignent des effets impressifs « en vertu d'une sorte de correspondance que nous établissons entre les impressions auditives et celles des autres sens » (1). C'est aussi pour l'auteur la possibilité d'extérioriser l'amusement que lui a procuré l'in vraisemblance d'une situation, et « il y a toujours dans le jeu des sonorités une force certaine qui agit sur notre sensibilité » (2). Mais surtout l'écrivain y voit une façon de « résister à la tyrannie de l'exemple..., de renouveler les expressions reçues » (3), en un mot d'être original.

Jules Renard se joue de la formule toute faite, il est avant tout un « briseur de clichés » (4). Ainsi se vérifie encore sur ce point la formule que nous plaçons en épigraphe à ce chapitre. Nous donnerons la liste suivante de ce procédé : la liste des exemples, il va de soi, ne sera pas exhaustive, nous croyons cependant avoir relevé les différentes catégories.

Rectification ou adaptation d'une expression toute faite.

Le procédé le plus fréquent de ce jeu de style semble être celui-ci : d'une expression toute faite, Jules Renard s'amuse, comme le fait le chat de la souris qu'il a étourdie ; d'un léger coup de patte, alors que, paresseusement habitué au cliché, notre esprit s'attend à l'emploi de la formule, l'auteur, soucieux de la rapporter exactement au sujet qu'il traite, l'étire ou la rétrécit, la disloque, et en rapprochant les morceaux, oublie celui-ci, ne met pas à sa place celui-là :

(1) MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, p. 20.

(2) GILBERT MAYER, *La qualification affective dans les romans de Balzac*, p. 373.

(3) MAROUZEAU, *ouv. cité*, p. 135 ; et aussi p. 123 à 126, dont nous nous inspirons pour ces remarques.

(4) *Ibid.*, p. 125.

Avoir la tête dure. « Il n'a pas trop de ses forces pour taper... sur une pierre qu'il tourne et retourne, et qui est aussi dure que sa tête » (*Rag.*, p. 154).

Ne rien dire et n'en penser pas moins. « Ils ne disent rien et n'en pensent pas plus long » (*Buc.*, p. 28).

Manger son pain à la sueur de son front. « ... car Dieu n'exige pas que je mange mon pain à la sueur du front des autres » (*Buc.*, p. 68).

Se faire tirer l'oreille. « Il faut, pour qu'elle tombe, tirer celle-là par l'oreille » (*Rag.*, p. 179).

Recevoir ou mériter des coups de pied quelque part. « ... au lieu de me jeter dans le fossé avec des coups de sabot quelque part » (*Hist. nat.*, p. 28). « Ah ! je mériterais un bon coup de fusil dans les fesses ! » (p. 71).

Avaler un crapaud. « Puis je dompterai un reste de dégoût, et je te caresserai de ma main, crapaud !

On en avale dans la vie qui font plus mal au cœur » (*Hist. nat.*, p. 39).

Les alouettes qui tombent toutes rôties dans la bouche. « M. Sud, la nuque douloureuse, la bouche ouverte, les yeux brouillés, espérait leur chute » (*Coq.*, p. 57).

De cet esprit familier, les *Histoires Naturelles* en fournissent, à jet continu (cf. par exemple *Le Cochon*, p. 30) :

Comme on fait ton lit, tu te couches et la malpropreté n'est que ta seconde nature.

Grognon, mais familier, *comme si nous t'avions gardé ensemble...*

Le coq jaloux *monte sur ses ergots* (p. 7).

C'est la bossue de ma cour. *Elle ne rêve que plaies à cause de sa bosse* (p. 10).

Je peux le chercher si ça m'amuse (p. 11).

Pointu éternue et *va voir à la cuisine si nous y sommes* (p. 14).

La tête basse, (le bœufs) *font les cornes* au soleil (p. 26).

(les lapins) mangent *comme des vaches* (p. 33) (formule employée par les paysans).

Bien qu'une feuille de salade *passe sans qu'on ait faim...* (p. 34).

Elle laisse monter par sa tige *la première chenille venue* (p. 44).

(à propos des cigognes qui haussent les épaules) à la fin *ça ne signifie plus rien* (p. 46).

Derrière le berger, les moutons *se suivent et se ressemblent* (p. 64).

Elle retombe, ivre-morte de s'être encore *journée dans l'œil du soleil* (p. 64).

Ailleurs la formule stéréotypée
se cache derrière un tour concessif :

« ... et, pour n'être que des chevaux paysans, n'en empêchaient pas moins les herbes d'y pousser » (*Coq.*, p. 59).

développe un adjectif en guise de comparaison :

« Il ne faut pas répondre non ! tout court, sans savoir, ni se servir de sa langue frétilante, comme un cochon de sa queue pour ne rien dire » (*Clop.*, p. 153) — (de la loc. vulgaire « *aussi adroit que notre cochon de sa queue* »).

ou passe franchement à un autre plan, tout en gardant le moule extérieur :

« Je me promenais au milieu des arbres quand ma bottine s'alourdit d'une motte de terre boueuse. Je voulus m'en débarrasser et je vis combien il est difficile de trouver un petit morceau de bois dans une forêt (*Vigne.*, p. 111) — (de l'expression « *ne pas trouver de l'eau dans la rivière* »).

Parfois aussi, c'est l'expression populaire qui, sans modification aucune, se rapporte de façon cocasse à un mot ou à une action : parlant du tonnerre et des éclairs, Jules Renard s'écrie :

« Bien visé, tonnerre de Dieu ! » (*Buc.*, p. 84) — (apostrophe et exclamation à la fois).

M. Sud à la chasse, apercevant une compagnie de perdrix,

« leur cria ce mot d'esprit : — Bonsoir la compagnie ! » (*Coq.*, p. 57).

C'est une expression toute faite aussi qui est le point de départ de cette phrase : « Sa peau semblait accrochée à ses os, prête à tomber » (*Clop.*, p. 204) ; mais la locution *n'avoir que les os et la peau* a été décomposée, puis reconstituée avec une rigoureuse précision qui dépasse le jeu de mots pour atteindre à l'image.

Souvent encore Jules Renard se contente d'adapter au sujet une partie de l'expression, laissant telle quelle l'autre partie :

« Nids à louer » (*Rag.*, p. 181), sera simplement la pain-

carte à fixer aux arbres dépouillés dans lesquels apparaissent les nids vides.

A la suite d'un bon repas chez les Bornet : « Les visages animés ne peuvent plus rougir. Les joues sont en fruits » (*Coq.*, p. 34).

Poil de Carotte, malpropre encore la nuit, qui « s'était rêvé commodément installé près d'une borne » et avait fait dans ses draps, s'éveille : « Pas plus de borne près de lui qu'à son étonnement ! » (*Sour. p.*, p. 175).

Les locutions verbales elles-mêmes se trouvent ainsi renouvelées par un complément inattendu :

« frapper en plein dans la surprise de tous » (*Ec.*, p. 153) —
« faire un tapage de phoque en récréation » (*id.*).

Les « alliances neuves ».

Ce jeu de transpositions aboutit vite à la création dans l'œuvre de Jules Renard d'« alliances neuves » (1). En voici quelques-unes :

« un vilain quart d'heure d'insensibilité (*Sour. p.*, p. 112).

Elle s'en alla doucement, sur la pointe du flot (*Ec.*, p. 60).

Je voudrais être à cent pieds sous mer (*Ec.*, p. 154).

On ne prend pas les jeunes filles avec du vinaigre » (*Ec.*, p. 156).

Ce n'est pas volontairement que des quelques exemples que nous donnons, les plus nombreux se trouvent être tirés de l'*Ecornifleur*. Plus qu'ailleurs en effet se sent dans cet ouvrage le désir de Jules Renard d'exprimer du style même tous les effets qu'il peut donner. Et nous approchons par là d'un autre genre d'esprit, le jeu de mots.

(1) Expression empruntée à l'ouvrage de M. CRESSOT, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huymans*. Reconnaissons qu'il s'agit là du même procédé que celui que nous venons d'analyser dans le paragraphe précédent. Nous maintenons cependant ce deuxième paragraphe, parce qu'il y a, selon nous dans les exemples de l'*Ecornifleur*, quelque chose de plus voulu, de moins naturel que dans les exemples cités plus haut.

Le jeu de mots.

Bergson dans son étude du comique des mots appelle *interférence* le procédé qui consiste « à donner à la même phrase deux significations indépendantes qui se superposent » (1). C'est la mousse de la conversation et il est d'abord naturel que les paroles des personnages pétillent ainsi d'une bulle vite crevée : « Je t'assure, dit Monsieur à Madame, qu'il est attaché à une ambassade, solidement » (*Coq.*, p. 138). Mais notre auteur ne dédaigne pas les jeux de mots ailleurs que dans les conversations rapportées.

Tel adjectif ne s'entend pas dans le laisser-aller du langage sans tel nom accolé et bien précis ; comme un tic rapide, Jules Renard glisse ce nom, sans souci de la destination première de l'adjectif :

« Il trouve la soupe bien trempée, comme de l'acier » (*Ec.*, p. 87) ; « renversant nos têtes lourdes, de métal » (*Ec.*, p. 141).

Tel nom dans le langage courant fait partie d'une locution au point que si l'on donne la première partie, l'autre suit machinalement : le mot de mât fait tout de suite penser au mât de cocagne ; Renard écrira :

« Toulon. — Des mâts, des forêts de mâts, et plus une seule montre au bout... La fête est finie » (*Vigne.*, p. 94).

Plus original cependant, on le voit, Jules Renard brûle une étape, et sans prononcer le mot cocagne, y fait penser et poursuit déjà bien loin devant nous le jeu de son esprit.

Le jeu de mots peut être assez banal, nom ou verbe présentés dans une double acception :

« J'ai du bleu au bras autant qu'une femme de lettres à ses mollets » (*Ec.*, p. 149).

« et elle mange de tout, tout le temps, deux fois, puisqu'elle rumine » (*Hist. nat.*, p. 20).

« cet homme doit être à fond tuberculeux, si j'en juge par la pomme de terre de son nez » (*Vigne.*, p. 115).

(1) *Ouv. cité*, p. 105.

« un bout de dentelle qui ne lui coûte que les yeux de la tête (*Vigne.*, p. 58) ».

ou que soulignent l'image :

« Il retournait sa mémoire comme une poche » (*Coq.*, p. 100).

l'alliance de mots :

« Toute la famille fait, sans bruit, sa quotidienne partie de silence » (*Coq.*, p. 127).

la définition :

des idées personnelles, ainsi nommées parce qu'il faut les garder pour soi » (*P. de C.*, p. 131).

Il peut provoquer la surprise par la répétition sans commentaire d'un mot :

« Qui se fatiguera à fatiguer la salade ? » (*Ec.*, p. 23).

« Tiennette la folle court comme une folle » (*Lant. s.*, p. 6).

Le jeu de mots enfin s'accroît souvent d'une recherche plus complète par le jeu des contrastes ou des complémentaires : ainsi le sel et le poivre.

« (M^{lle} Eugénie a) des salières telles qu'il faudrait mettre du poivre dedans pour exciter quelque homme » (*Ccq.*, p. 64).

(Au repas ridicule) « les salières sont pleines de poivre littéraire et de sel attique » (*Lant. s.*, p. 54).

Dans les *Histoires Naturelles* il confinera tout naturellement à la devinette :

« Il faut me prendre comme je suis et ne pas trop serrer » (le hérisson), (*Hist. nat.*, p. 37).

« Elle a (la baleine) bien dans la bouche de quoi se faire un corset, mais avec ce tour de taille !... » (*Hist. nat.*, p. 49) (1).

(1) Voir encore *le Lorient*, où J. RENARD joue sur l'expression *rendre la cerise* (*Hist. nat.*, p. 59).

Le Calembour.

A un degré au-dessous, c'est le vulgaire calembour, parfois aussi le grossier calembour :

« Dès qu'on tournait le dos, il (Dedèche) (le chien malade qui pisse partout), tournait le sien au pied d'un meuble... (*Hist. nat.*, p. 17).

Les Moutons. Mée... Mée... Mée...

Le Chien au Berger. — Il n'y a pas de mais (1) ! (*Hist. nat.*, p. 32).

Le Corbeau — Quoi ? Quoi ? Quoi ?

— Rien (*Hist. nat.*, p. 66).

La Taup^e (à la Grenouille et à la Pie). — Taisez-vous donc, là-haut ! On ne s'entend plus travailler (*Hist. nat.*, p. 62).

Mais parfois, il (le vieux noyer) s'impatiente, il remue ses dernières feuilles, lâche son oiseau noir et répond : — Merle ! » (*Hist. nat.*, p. 63).

Et pourquoi ne citerions-nous pas aussi ce jeu de mots de grammairien ?

« Las d'entendre toujours chanter Noël ! Noël ! Chapsal enfin s'écria :

Eh bien, et moi ? » (*Vigne.*, p. 120).

Avec plus de finesse et de verve certains passages fourmillent de ces rapides calembours : que l'on voie par exemple la salle et la table garnie du *Repas ridicule* (*Lant. s.*, p. 54). Mais la griserie des mots est telle ailleurs que non seulement le langage ne règle pas les choses sur lui, mais ne se règle plus lui-même :

« Après avoir mangé comme quatre, et tous comme pas un, les trois amis dirent parallèlement... » (*Coq.*, p. 25).

ou comme dans la plaisanterie connue « ah ! fit-il en roulant les *r* » :

« Et le troisième qui parlait plusieurs langues étrangères : Jamais je n'ai tant rigolé » (*id.*).

(1) Notons en passant par quel raccourci spirituel JULES RENARD sait définir le rôle du chien de berger.

Le calembour enfin se rehausse d'un éclat inattendu quand il permet de donner l'*impression* d'un être ou d'un objet : ainsi :

« (après des oh ! et des ah !... Quelle joyeuse bande d'oiseaux ! (*Vigne.*, p. 105).

et (il) brait, jusqu'à extinction, qu'il s'en fiche, qu'il s'en fiche ! (*Hist. nat.*, p. 30).

(le crapaud, à la réflexion de l'auteur « que tu es laid ! » répond) « avec un léger accent anglais : — Et toi ? » (*Hist. nat.*, p. 39).

La transposition.

Un autre procédé spirituel consiste à transposer dans un autre ton l'expression naturelle d'une idée, par fausse emphase, par ex. :

« Aleÿandre est son nom, connu même des chiens (le bouc) » (*Hist. nat.*, p. 33).

ou à unir dans la même phrase le ton solennel et le ton familier :

« J'ai poussé devant moi toutes ces réminiscences et les ai fait entrer, jusqu'à la dernière, dans le tourniquet de la conversation » (*Ec.*, p. 42).

La matérialisation des métaphores.

Le mot pris individuellement n'est pas seul susceptible de réactions spirituelles ; mais il y a dans le langage usuel un certain nombre de formules qui sont en réalité des métaphores ; si leur valeur métaphorique, complètement émoussée, n'agit plus sur notre sensibilité, l'écrivain peut en tirer parti cependant par le fait simplement de leur redonner vie, et de considérer en elles la matérialité de la métaphore :

Bondir hors de soi : « ne dites pas cela, vous me feriez bondir hors de ma peau, tout écorché » (*Vigne.*, p. 145).

Trouver sa voie : « comme une locomotive fringante, il (Tristan Bernard) a trouvé sa voie » (*Vigne.*, p. 146).

N'avoir qu'à bien se tenir : « Les jeunes filles de Menton s'exercent à porter de lourds paniers de citrons sur la tête. Pour que le

citron ne tombe jamais, elles n'ont qu'à bien se tenir. De là leur taille et leur vertu » (*Vigne.*, p. 99).

Serrer l'idée : « au passage admirable où le mot serre l'idée si fort qu'elle l'étouffe » (*Coq.*, p. 75).

Avoir de vilaines choses en tête : « Le cerveau se vide tout entier. Elle avait de bien vilaines choses en tête, la bonne vieille (elle vient de se moucher) » (*Coq.*, p. 129).

L'éclat des yeux : « Chérie, j'ai calculé, quand vous m'aimez bien, l'éclat de vos deux yeux est de 40 bougies » (*Vigne.*, p. 112).

Se pendre au cordon de sonnette : « Il n'était pas élégant, il était solide : on pouvait se pendre après » (*Vigne.*, p. 58).

Avoir la bouche sèche : « et la terre était sèche au point que, rien qu'à la regarder, on avait soif » (*Buc.*, p. 85).

Manger de caresses et manger le nez : « Si M^{me} Lepic me mangeait de caresses, elle commencerait par le nez » (*P. de C.*, p. 146).

Nous voulons arrêter là la liste des exemples. Comme pour tous les procédés de Jules Renard, on retrouve tous ceux que nous venons d'analyser en gerbes dans tel ou tel morceau, comme si Renard se faisait pour lui-même et son étude stylistique et son anthologie. Le morceau le plus caractéristique à cet égard nous paraît être le pastiche du *Procès-Verbal* (*Buc.*, p. 167) : nous nous contentons d'y renvoyer le lecteur.

Mais en ranimant d'une pointe rapide ces métaphores usées, Jules Renard finit par leur donner une force effective toute nouvelle : déjà l'exemple cité plus haut concernant M^{me} Lepic et Poil de Carotte était chargé de sarcasme et d'amertume. Lorsque, allant plus loin, Jules Renard parlant du bras de la rivière dira : « ce n'est qu'une fausse rivière, *un bras maigre que la rivière sort de son lit* » (*Buc.*, p. 88), il s'emparera d'une image courante et la rajeunira sans doute, mais il aura dépassé ce que nous avons pu considérer jusqu'ici comme l'esprit dans le style. Ce ne sera plus seulement une manifestation artificielle de l'esprit, une simple virtuosité verbale, ce sera l'esprit dans la pensée, l'esprit de l'artiste qui sait regarder un objet et l'évoquer de façon significative par une métaphore originale. C'est ce que nous voulons étudier maintenant dans son œuvre.

Concluons d'abord : le genre d'images que nous ve-

nous d'analyser est certes le genre le moins abondant des images de Jules Renard — et de loin. Il y a là cependant une tournure d'esprit propre à notre auteur qui ne le quittera jamais ; cette facilité à jouer sur les mots va donner à la transposition des sensations chez lui, et aux images proprement dites, la couleur humoristique qui lui est propre.

II. — L'esprit dans la pensée.

a) Les images intellectuelles.

Nous n'arriverons pas d'ailleurs d'emblée au type d'image proprement caractéristique de Jules Renard. Nous distinguerons dans son œuvre des images *naturelles* et des images *intellectuelles*. Celles-là feront l'objet des chapitres suivants ; celles-ci nous arrêtent d'abord : elles sont une transition entre les traits d'esprit que nous venons d'étudier, purement artificiels, et la transcription imagée d'une vision ou d'une sensation. Dans celles-ci, la tournure d'esprit propre à notre auteur et que nous analysons plus haut, cette jonglerie verbale, l'emporte encore, et ce n'est en définitive dans cette sorte d'images que la réaction purement spirituelle que nous avons, et où se complait Jules Renard.

L'image littéraire.

En premier lieu nous trouvons l'image littéraire, celle à laquelle songe tout naturellement l'homme de lettres, dont l'esprit est farci de réminiscences.

Tantôt elle scintille, rapide, en fin de phrase, dans les *Histoires naturelles* :

« C'est une poule commune, modestement parée et qui ne pond jamais d'œufs d'or » (*Hist. nat.*, p. 5).

« ... sa fine langue palpite, et sur ses yeux, dit Homère, descend l'ombre de la mort » (p. 70).

« Pit ! Pit ! Le moineau mange, comme s'il avait été apprivoisé par M. Theuriet lui-même » (*Côq.*, p. 64).

Tantôt elle double un jeu de mots : l'écureuil et son

panache (*Hist. nat.*, p. 45) ; le bouc chargé des péchés des hommes (p. 33) ; le cochon et les perles-grêlons (p. 31).

Ailleurs elle est préparée de plus loin, puis développée et elle tire à elle tout le sens de la phrase :

« J'expliquais le remue-ménage comme un texte ; ... et je traduisais à ma fantaisie » (*Ec.*, p. 66).

« il serait tout pareil au petit homme nu qu'on voit bêcher sur la couverture des livres édités par Alphonse Lemerre » (*Sour. p.*, p. 195).

« Si elle était plus pâle, si ses cheveux se dénouaient, si ses mains ne flattaient pas la vague près des hanches, j'aurais l'air de ramener Virginie morte à sa famille » (*Ec.*, p. 156-7).

Un pas de plus, c'est tout un texte que l'auteur reprend pour lui, déforme et teinte de son propre esprit : deux fables de La Fontaine ont été ainsi refaites par lui ou modernisées : *La Colombe et la Fourmi* dans le texte *La Fourmi et le Perdreau* (*Hist. Nat.*, p. 42) ; le *Corbeau et le Renard* dans le texte de *L'Œil clair* (p. 159-160), *Variante d'un fable universelle*. Mais ce sont là jeux d'artiste : sa vraie originalité, comme nous le verrons plus loin, ne sera pas celle du pastiche.

Toutefois, si l'on pense au choix méticuleux des mots dans l'œuvre de Renard, à la brièveté des phrases dont il use, l'on est tenté de faire une comparaison dans ce chapitre des réminiscences littéraires, et de comparer à notre tour Jules Renard à La Bruyère. Daudet l'a faite, disant à Jules Renard qu'il était un « La Bruyère moderne ». Les passages ne manquent pas en effet où l'on pourrait citer dans un raccourci la pointe d'esprit, dans une fin d'alinéa le trait final chers à La Bruyère. Qu'on se rapporte au chapitre des *Sourires pincés* qu'il a intitulé *Les Petites Bruyères* et divisé en *Gens des deux sexes* — *Gens du métier* — *Gens du monde*. Tout au long de ces pages, le souci d'imitation est flagrant, et la réussite heureuse. Des exemples ? — le morceau n° 7 sur les prostituées dans les *Gens des deux sexes* : « On voit par les rues des choses orgueilleusement peintes »... à.., « et par là, elles méritent de manger leur pain quotidien et le nôtre » — le n° 12 sur sa bonne amie qui ne savait rien : « Elle s'est

cultivée : c'est un légume sec. » Dans les *Gens du métier*, les nos 5 et 6 :

« Afin de juger sainement d'un livre, essayez de vous faire les ongles en le lisant. Si vous n'y parvenez pas, le livre est bon, et, si vous vous êtes un peu coupé, il est excellent.

Il est des hommes de lettres qui sont les cholériques des lettres et dont le cerveau est un bas-ventre dérangé. Ils écrivent comme on a la diarrhée » (p. 232).

Dans ses œuvres de début, Jules Renard se mettait ainsi lui-même « sous le patronage de La Bruyère » (1). Ne voyons pas là cependant une simple manière d'hommage à son grand ancêtre, car nous pouvons pousser plus loin le parallèle. Comme La Bruyère, Jules Renard, indépendant de caractère, plein d'amour-propre et de fierté, et répugnant aux bas moyens par quoi se réalise l'ambition, gardera toujours une pointe d'amertume ; comme lui aussi il a travaillé la prose en artiste, avec amour ; comme lui, il n'a pas été satisfait de faire exact, il a fait brillant : «... l'on a mis dans le discours tout l'ordre et toute la netteté dont il est capable : cela conduit insensiblement à y mettre de l'esprit » (2).

Ainsi se présente et s'affermite notre plan pour le présent chapitre. Il y a chez Jules Renard les images qui ont filtré au travers de son tempérament, de son esprit sensible au grotesque des personnes, à l'incohérence des choses, et qui gardent toujours un peu d'amertume ; les images d'autre part qui sont si l'on peut dire « poétiques » parce qu'elles sont la création de l'artiste toujours soucieux de mieux peindre.

C'est de celles-là que nous voulons d'abord continuer l'exposé. Nous les avons appelées littéraires parce que le deuxième terme était un souvenir de lecture. En voici d'autres où l'amertume est des plus sensible et ressortit à la satire littéraire.

(1) Expression de L. GUICHARD ; nous renvoyons le lecteur aux pages 276 à 278 de sa thèse, où il précise cette comparaison avec La Bruyère.

(2) LA BRUYÈRE, *Caractères*, I, 60.

La rosserie littéraire.

Les *Propos littéraires* du *Vigneron dans sa vigne* sont parsemés de traits ou furtifs ou appuyés, ou plaisants ou méchants :

« Bons confrères, j'ai aboyé à toutes vos lunes... J'ai agi de mon pire...

Quand on s'applique, ça sent le gaz...

Venez donc me voir, vous me trouverez toujours cul sur table, en train de pondre sans douleur. Si cette image... » (sic). (*Vigne.*, p. 180).

« Ah ! ce garçon m'ennuie. Il est là, c'est ma place. Il est jeune à ma place. Il a du talent à ma place. Que faire ? — Tue-le ! » (*Vigne.*, p. 182).

Le dialogue du *jeune* et du *vieux* (*Coq.*, p. 130, 133), fourmille aussi de rosseries littéraires ou d'astuces de toutes sortes :

« Le Jeune :

...Toujours le vieux *partout, à toutes les bornes* ! Est-ce que ton image *glacée* ne va pas bientôt *fondre* ?

Tu *chevrotas* qu'on était respectueux de ton temps. *Mais les trains allaient moins vite*, Des gens qui dévorent l'espace peuvent bien *brûler la politesse*. Résigne-toi, vieux... *ôte-toi de là et donne-moi les clefs...*

Il y a des années, des années d'horloge que tu encombres. *Regarde à tes pieds : c'est du propre ; ton art délayé coule de tous côtés. Tu n'as pas honte ?...* (*Coq.*, p. 130).

Le Vieux :

Ces petits sont bien ridicules...

Le soir, quand je noue mon foulard serre-tête, je songe à leurs groupes littéraires et *je ris, je ris au point que mon lit tremble de tous ses ressorts : comme autrefois, me dit poliment Madame....* Oh ! je reconnais de bonne grâce que quelques jeunes vivent à l'écart. Mais ils ont tort : *à leur âge, on doit fréquenter les écoles, pour faire plaisir aux parents...* » (*Coq.*, p. 132).

On voudra bien nous excuser d'avoir choisi ces quelques phrases : tout serait à citer. Mais c'est surtout toutes les pages où *Éloi*, avec cynisme, analyse l'art du littérateur auxquelles nous songeons, comme expressions d'une puissante satire littéraire : *Le Plagiaire* (*Lant. s.*, p. 56-57),

est à ce sujet un étincellement de roseries ; et l'on trouvera dans les quinze accessoires du psychologue la critique la plus acerbe qui soit du roman d'amour (*Lant. s.*, p. 58-59).

Mais ce sont là produits de serre, trop riches et trop peu naturels : ils sont en deçà du talent propre de l'auteur. Jules Renard lui aussi l'a bien senti et termine la *Lanterne sourde* par ce P.-S. : « La roserie n'enrichit pas : on y est toujours de sa poche à fiel » (*Lant. s.*, p. 89).

L'amertume que nous signalions plus haut ne se limite naturellement pas, nous allions dire fort heureusement pas, au domaine de la littérature. C'est aussi dans tout le reste de l'œuvre de Jules Renard qu'elle apparaît. Elle lui donne cette qualité d'humoriste, d'ironiste que le lecteur ordinaire, sans faire le départ entre l'une et l'autre, attribue à Jules Renard. Nous verrons plus loin pourquoi dans l'image « poétique » de Jules Renard l'ironie transpire en gouttelettes légères, alors que l'auteur n'a pour but que de mieux peindre. Pour l'instant ce sont encore des images intellectuelles que nous voulons analyser : simplement, elles n'ont plus comme point de départ ou comme aboutissement un thème littéraire, elles partent de la réalité sensible et y restent ; mais, au moment où l'auteur rapproche dans sa pensée un objet d'un autre objet qui lui servira de comparaison, au lieu de s'en tenir à la présentation d'un deuxième objet, il se laissera aller à l'impression faite par ce deuxième objet, généralement une impression amère, la développant comme méticuleusement et aboutissant à *l'humour*, ou par *ironie*, énoncera à son sujet ce qui devait être et qui précisément n'est pas.

L'humour.

C'est bien de l'amertume qui teinte de façon si caractéristique les images suivantes. Jules Renard est parti d'un trait banal, d'un mot, et arrive à l'image ; mais entre l'image et le point de départ il y a eu place pour la réflexion triste ou désabusée :

« rentre chez toi... sans remords, puisque tu es sans bécasse — à moins que tu n'en aies laissé une à la maison ! » (*Hist. nat.*, p. 73).

« Je retiens ma gaudriole, comme un homme qui perd tout à coup sa gaieté s'il longe le mur d'un cimetière » (*Ec.*, p. 73).

(quand Poil de Carotte siffle, M^{me} Lepic « lui coupe le sifflet »)
« Et c'est douloureux comme si elle lui cassait, entre les dents, un petit sifflet d'un sou » (*P. de C.*, p. 149).

De la simple juxtaposition de deux faits, tirer cependant un rapport de cause à conséquence entre les deux produira cette espèce d'humour à froid qu'affectionne Jules Renard et qui est aussi le propre de ce que l'on est convenu d'appeler l'esprit montmartrois : cet humour peut casser net notre rire qui se préparait, voyez :

« La corneille prisonnière fait trop la vie dans sa cage, il va encore arriver quelque chose !

Justement, le petit Joseph vient de mourir à Paris » (*Rag.*, p. 36).

... « Un corbeau

Tout à l'heure annonçait malheur à quelque oiseau.

J'ai pris mon fusil et tué le corbeau.

Il ne s'était pas trompé » (*Hist. nat.*, p. 66).

il peut au contraire nous faire hésiter quelques secondes, et le rire suit, dès que notre esprit a compris la finesse.

« On dit (que la rivière) passait autrefois devant l'ancienne église, et comme il lui arrivait de noyer les morts, la nouvelle église s'est reculée » (*Buc.*, p. 88).

« Le coq des bois les regarde, quand un brusque coup de vent le force à tourner le dos » (*Hist. nat.*, p. 6).

« M. Navot achète un manuel d'école primaire, où, grâce à la prévoyance du gouvernement, il trouve la recette pratique d'une dynamite garantie » (*Coq.*, p. 19).

(Jules Renard est à la pêche aux grenouilles).

« Mais il me faudrait encore un brin de laine, un bout de n'importe quoi rouge.

Je cherche sur moi, par terre, au ciel.

Je ne trouve rien, et je regarde mélancoliquement ma boutonnière fendue, toute prête, que sans reproche, on ne se hâte guère d'orner du ruban rouge » (*Hist. nat.*, p. 38-39).

L'humour sera d'autant plus sensible si, entre deux faits juxtaposés, il y a disproportion : le premier longuement

développé, le deuxième réduit aux éléments d'une seule phrase — et contraste, le premier lyrique et noble, le deuxième au contraire, frappé de vulgarité ou de familiarité. *Le cygne* (*Hist. nat.*, p. 13-14) offre cette composition : l'auteur lui-même semble s'être laissé prendre au jeu de l'humour et d'une phrase corrige la réalité apparente : « Il engraisse comme une oie. » L'alouette, oiseau du ciel, « retombe, ivre-morte de s'être encore fourré dans l'œil du soleil » (*Hist. nat.*, p. 64). M^{lle} Eugénie, bonne et attendrie, donne du pain ce matin d'hiver, la fenêtre ouverte, à un moineau : ce dernier... « laisse, comme solde, à M^{lle} Eugénie, au creux de la main, entre la ligne de vie et la ligne de prospérité, une crotte » (*Coq.*, p. 65).

Comme avec un air de nonchalance l'auteur ainsi s'amuse lui-même et à nos dépens — cela non seulement dans une phrase :

« Napoléon I^{er} (son portrait), la main droite glissée dans sa redingote grise, comptait, une à une, les pulsations de son grand cœur » (*Sour. p.*, p. 260).

« Le parfum d'une femme ne donne-t-il pas l'envie de s'attabler à son corps ? » (*Coq.*, p. 17).

mais dans une page, un morceau tout entier, avec le ton et l'expression du monologue ou de la fable-express :

« — Je suis venu au monde avec mes deux bras, dit Philippe.

A leur mariage, ils avaient, sa femme et lui, quatre bras. Chaque nouvel enfant ajoute les deux siens. Si personne de la famille ne s'estropie, ils ne manqueront jamais de bras, et ils risquent seulement d'avoir trop de bouches » (*Buc.*, p. 9).

« Personne ne lit la feuille du *Journal Officiel* affichée au mur de la mairie.

Si, la chèvre.

Elle se dresse sur ses pattes de derrière, appuie celles de devant au bas de l'affiche, remue ses cornes et sa barbe et agite la tête de droite et de gauche, comme une vieille dame qui lit.

Sa lecture finie, ce papier sentant bon la colle fraîche, la chèvre le mange.

Tout ne se perd pas dans la commune » (*Hist. nat.*, p. 32).

Qu'est-ce que c'est ? (le petit vieux gâteaux et son domes-

tique de haut style) (*Coq.*, p. 20-21), *Le planteur modèle* (qui se sert de sa jambe de bois) (*Coq.*, p. 14), *La Vache* (la belle occasion de jouer avec ce nom !) (*Hist. nat.*, p. 20) sont autant de « monologues » amusants.

Avec une intention voilée de satire littéraire : *L'Araignée* (l'araignée du cerveau du poète répond au grillon qui gratte le crâne chauve) (*Coq.*, p. 125).

Avec plus de simplicité, et un humour plus contenu, une pointe d'attendrissement aussi : *Dédèche est mort* (*Hist. nat.*, p. 16).

Avec le ton étonné du monologue-qui-ne-veut-rien-dire : *Le ballon rose* (*L'Œil c.*, p. 161).

Avec plus de recherche spirituelle et en même temps plus de lyrisme : *La Vie des quatre bâtons de chaise* (*Lant. s.*, p. 34-35).

Avec le goût des détails dégoûtants et la joie amère de dégoûter les autres : *Le sorcier* (qui fait cuire et mange un crapaud, comme une pomme de terre) (*Lant. s.* p. 87).

Ailleurs l'humour s'est débarrassé franchement de son amertume et Jules Renard semblera s'amuser intérieurement d'un jeu de mots qu'il a fait :

« le musicien n'a qu'un œil et qu'une dent : ce n'est pas compliqué » (*Rag.*, p. 59).

« Chacun avait une route nationale dans les cheveux » (*Coq.*, p. 24).

et quoique nous ayons là une image, l'image ne nous intéressera pas par rapport à l'objet à décrire, mais pour elle seule :

(M. Navot) « dehors, se retient à grand'peine d'ouvrir les ailes qui lui poussent » (*Coq.*, p. 20).

« De petits gorets, réveillés dans tous les cœurs, ont grogné d'aise au passage des viandes fines ! » (*Coq.*, p. 34).

« Elle tire la vache... une tétine en chaque main, et d'un mouvement alternatif et doux : une, deux ! une, deux ! tandis que, matin et soir, Ragotte sonne ainsi l'angélus... » (*Rag.*, p. 23).

Quelquefois Jules Renard arrive à l'humour par une autre voie : ce n'est pas entre le point de départ de l'image et l'image elle-même que vient se placer la réflexion,

mais après l'image ou la comparaison. Cette fois, c'est de l'humour expliqué pour le lecteur, qui, sensible seulement à la résonance de l'image dans la pensée de l'auteur, a suivi avec lui sans s'en douter toutes les étapes de l'analyse. Ce n'est pas précisément une image développée, mais — la ponctuation par un point l'indique assez — quelque chose qui s'est détaché de l'image, comme au jeu de boules la boule qui, touchée par une autre que le tireur a lancée, alors que cette dernière est restée à l'endroit même du choc, roule avec une impulsion nouvelle et capte l'intérêt des joueurs.

En voici un choix :

« Elle sent bouger trois ou quatre idées dans sa tête comme des petits chats. Puis les chats dorment » (*Buc.*, p. 33).

« Avec son tablier blanc, elle (la pie) ressemble à une sœur de charité sur la route. Encore une victime de M. Combes » (*Hist. nat.*, p. 62).

« Il se ferma comme une porte consignée. Françoise avait perdu le mot. Impossible d'ouvrir » (*Clop.*, p. 110).

« — Et vos rubans sont de fraîche mise ?

— Comme des joues de jeune fille.

La comparaison était délicate : M^{lle} Eugénie la retourna et se rosa comme un ruban » (*Clop.*, p. 116).

« Qui donc donnait ainsi des coups de marteau sur les tempes de Fabrice ? Une, deux, trois. Il n'avait pas le temps de se détourner, de se reconnaître, d'éviter le choc, bêtement assommé » (*Clop.*, p. 156).

L'ironie.

Autre forme de la satire et de l'amertume, l'ironie est peut-être chez Jules Renard moins souvent pratiquée ; du moins elle ne l'est pas pour sa propre fin, mais, comme nous le verrons plus loin, elle transparaît derrière l'image. L'ironie est le sourire supérieur de l'homme qui juge, la réflexion désabusée, ou le trait acéré par lesquels l'auteur dégage des faits ce qui devait être en eux et qui précisément n'est pas. L'ironie a toujours quelque chose de plus rapide, d'elliptique, de plus vif, de plus précieux que l'humour.

(*La Vigne*). « Tous ses cep, l'échalas droit, sont au port d'armes.

Qu'attendent-ils ? le raisin ne sortira pas encore cette année... » (*Hist. nat.*, p. 54).

(*Le Perroquet*). « Pas mal ! et il avait bien quelque mérite au temps où les bêtes ne parlaient pas, mais aujourd'hui toutes les bêtes ont du talent » (*Hist. nat.*, p. 63).

Elle use volontiers du conditionnel :

« Et maintenant il se ferait la barbe » (avec sa faux aiguisée) (*Vigne.*, p. 36).

« Si la plume qui tombe d'une perdrix blessée venait se piquer d'elle-même à mon chapeau de fier chasseur, je ne trouverais pas que c'est exagéré » (*Hist. nat.*, p. 68).

« Vu des gens quelconques qui n'impressionneraient pas une plaque photographique » (*Vigne.*, p. 109).

ou de tours analogues :

« le couteau pénètre si aisément qu'il semble que ce soit agréable au cochon » (*Vigne.*, p. 21).

« sa queue (de la poule qui du haut du mur nargue Françoise) faisait son possible pour imiter un panache » (*Clop.*, p. 100).

L'ironie a sa place aussi en fin de paragraphe ou de texte, quand l'auteur ne se contente pas de décrire, mais exprime ses impressions, dégage pour nous le grotesque d'une situation :

(Les deux chiens, précédemment « collés ») « tournaient, penauds, sur eux-mêmes, encore liés par le souvenir » (*Hist. nat.*, p. 16).

« Le coq de bois pétille clair et sa flamme monte au ciel qu'il a bien gagné » (*Hist. nat.*, p. 7).

« ... Et j'attrape une pioche.

« Aussitôt le chien aboie. Il ne me reconuait plus » (*Buc.*, p. 69).

... « c'est l'heure où il (l'artiste, au théâtre) fait des grâces à toutes ces rangées de bonshommes et de bonnes femmes, au lieu de s'amuser à les abattre avec des boules » (*L'Œil c.*, p. 18).

Ironiques aussi, mais d'une touche plus rapide encore, les notes spirituelles, hâtives, de certaines tablettes d'Eloi : *Noisettes creuses, Mon ardoise, Voyage à Nice* (*Vigne.*, p. 85-95), où l'on peut difficilement choisir. Ces jeux de l'imagination, ces traits ingénieux, ces aperçus originaux fleurissent dans l'œuvre de Jules Renard, mais ce n'est pas de cela qu'est faite son originalité, — ni par le cli-

quetis des mots, ni par les jeux de la pensée, mais par une image bien à lui, — celle qu'il nous faut maintenant analyser.

b) Les images poétiques.

Par image « poétique », nous entendons précisément d'abord une image nouvelle, créée par lui et particulièrement expressive de sa façon de voir ; — une image ensuite qui, par sa puissance d'évocation et de suggestion, tout à la fois cerne l'objet dépeint et dessine à nos yeux d'autres objets, produit d'autres impressions. Nous étudierons successivement : les *formes* de l'image chez Jules Renard, et par voie de conséquence, leur *aspect grammatical*, le contenu enfin de l'image, les différents *thèmes* qu'elle présente.

LES FORMES DE L'IMAGE.

Ce que n'est pas l'image de Jules Renard.

Il nous faut d'abord procéder à rebours. Quand nous avons entrepris l'étude des images de Jules Renard, nous avons dans l'esprit différentes théories et classifications d'images, à l'aide desquelles nous pensions pouvoir étiqueter celles qui se présentaient à nous. Nous y avons renoncé. La division proposée par Charles Bally (1) : en *images sensibles* — *images affectives* — *images mortes*, selon qu'elles sont saisies par une opération intellectuelle, par le sentiment, par l'imagination, ne saurait convenir à l'image de l'œuvre de Jules Renard, ou plutôt il n'y aurait chez lui, comme on le verra plus loin, que des images *sensibles*. Plus juste pourrait être selon nous la vieille théorie de M. Guyau (2), qui distingue : a) les images purement significatives, celles qui, destinées à préciser les contours extérieurs de l'objet, peuvent faire sortir de

(1) *Traité de stylistique*, t. I, 2^e éd., 1936.

(2) *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan.

l'ombre la totalité de l'objet, simplement en donnant une très grande netteté à un simple fragment de l'objet ; b) les transpositions de sensations, de la sensation en sentiment, du sentiment en sensation. Pour Jules Renard, la deuxième catégorie ne tiendrait pas. Si l'on tient au but recherché, nous ne pouvons nous satisfaire non plus de la distinction donnée par M. Marouzeau (1), entre les métaphores de type esthétique et celles de type expressif : d'abord ces deux aspects se trouvent souvent réunis, ensuite Jules Renard a vite délaissé ces images trop littéraires ou à effet sentimental si vague qu'il devient cliché ; on en trouve cependant quelquefois dans ses œuvres de début, du type de celles-ci :

« ... les herbes d'eau douce qui pliaient, pareilles à des chevelures de noyées, comme on se courbe au passage d'une reine ou d'un convoi » (*Crime*, p. 137).

« Toute la campagne éclatait comme une peinture fraîche, avec des horizons d'odeurs » (*Crime*, p. 162).

La récente thèse de M^{lle} Hedwig Konrad (2) sur la métaphore nous offre sur la forme de l'image des vues plus précises : elle ne reconnaît plus dans « la famille de la métaphore » que : — la *comparaison* qui rapproche deux concepts, et la *subordination* qui présente le deuxième concept dans la phrase, mais subordonné ; — la *métaphore* « transposition fondée sur l'abstraction et la ressemblance » ; — le *symbole*. Pour nos fiches cependant ce fichier ne convient pas parfaitement. Au fond il faudrait pour cela que le mécanisme habituel de la comparaison fût le même chez tous ceux qui l'emploient : en fait, la comparaison étant extrêmement variée dans le choix des termes comme dans les constructions, le cadre ne saurait être le même chez tel auteur et chez tel autre (3).

Qu'est donc l'image de Jules Renard ?

(1) *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1941, p. 76.

(2) *Etude sur la métaphore*, Paris, Vrin, 1939.

(3) Nous ne saurions accepter non plus la phrase de Ch. BALLY : « La métaphore résulte de la paresse de pensée et d'expression » (*Traité de stylistique*, I, p. 187) pour JULES RENARD « chasseur d'images ».

Ce qu'est l'image de Jules Renard.

Nous ne distinguerons donc pas catégoriquement des métaphores, des comparaisons, des symboles. Et pourtant nous serions tenté de le faire, jusqu'à percevoir chez Renard une évolution dans l'emploi des images, des comparaisons abondantes des *Débuts littéraires* et de *Poil de Carotte* aux rares métaphores de *Ragotte* : mais où classerions-nous les images des *Histoires Naturelles* ? Cet ordre serait illusoire et vain. Dans sa thèse sur la *Qualification affective dans les romans de Balzac*, notre ami Gilbert Mayer nous offre dans son exposé « de la proposition comparative à la métaphore » une pertinente justification de l'attitude que nous voulons ici adopter : Du moment que l'on considère comme équivalents les deux termes d'une comparaison « alors on aura vite fait de les considérer comme identiques, et au besoin interchangeable : la métaphore ainsi sera née. Cependant les choses ne se passent pas d'un seul coup ; on se contente d'abord de supprimer la conjonction... mais la tentation est bien forte de raccourcir encore l'expression... le sujet parlant va supprimer le premier terme de la comparaison, donc le porteur même de la qualité, et ne plus exprimer que le nom de l'objet auquel il le compare ; et l'on arrive ainsi à la métaphore qualificative » (p. 295-9). Il y a toute cette souplesse de construction dans l'œuvre de notre auteur ; et il y a plus que cela aussi.

Résumons-nous : Jules Renard observe et dans chaque objet il en voit un autre qui se superpose au premier : tout, pour Jules Renard, *a l'air de... est comme...* Mais ce ne sont pas des à peu près qu'il nous livre. De l'objet ou bien il donne le commentaire comparatif attendu, parce que l'objet en question a produit sur son esprit la réaction qu'il produirait sur le nôtre, ou, plus souvent, il apporte quelque chose de tout à fait inattendu, exprimant ainsi sous une forme imagée les moments discontinus de sa pensée. En général

l'image est rapportée au sujet présenté :

(Moru, ivre, parvenu en compagnie du curé auprès de la rivière,

aperçoit un petit bachot tirant faiblement sur sa chaîne) « il le regarda longuement, en se dandinant, étonné de le voir là, tout seul, comme une carcasse de gros poisson émergée » (*Crime*, p. 135).

(Ragotte pense à Joseph mort et « ça l'endort ») « Elle baisse la tête plus bas, un peu plus bas, jusqu'à ce qu'elle la relève avec brusquerie, comme si elle venait de heurter du front la pierre du petit » (*Rag.*, p. 47).

(Pour Henri que l'amour obsède) « on marche pieds nus sur un sable fin et doux comme un ventre de femme (*Ec.*, p. 115).

(au lendemain de l'accouchement de Françoise dans le jardin) « Les fagots sont bouleversés comme les couvertures d'un lit après une nuit agitée » (*Coq.*, p. 52).

L'image est juste, et toujours exacte la fidélité à la dictée de la sensation. Ce n'est d'ailleurs pas tout l'objet sur lequel Renard calque son image, mais une particularité de cet objet, de même que pour la plupart de ses personnages il éclaire une très légère particularité de l'aspect intérieur. Et de même que la caricature nous fait aussi bien voir le personnage que le dessin précis, de même, chez J. Renard, l'image nous paraît chaque fois plus propre que le mot concret ; parce qu'il note un détail auquel nous ne prenons pas garde, parce qu'il cerne un point particulier presque insensible à d'autres, l'image chez lui nous paraît toujours être une découverte, et nous laisse l'impression que nous ne voyons plus ce qui pourrait être dit de nouveau. Voici un petit bouquet : une attitude :

... « Assis dans la boucle de sa queue (le chat), la tête bien fermée comme un poing » (*Hist. nat.*, p. 20).

un mouvement :

« il passa sa main droite entre les débris de la vitre, qui la mordit, inanimée » (*Sour. p.*, p. 224). (C'est le réflexe de recul de la main qui perçoit la coupure sur lequel seul Jules Renard bâtit l'image).

le mouvement et la durée :

« les petites vagues remuent ce soir comme des lèvres de dévotes » (*Buc.*, p. 90).

le mouvement et le bruit :

« le bruit du flot, ce bruit d'un tapis qu'on secoue » (*Ec.*, p. 141).

un sentiment (la notation du choc physiologique intérieur au début d'une rupture) :

« ils viennent d'entendre se casser avec un bruit sec le premier des fils minces qui servent à attacher les cœurs » (*Coq.*, p. 45).

l'image est rapide. Il subsiste toujours dans une métaphore ou une comparaison une certaine distance entre l'objet à peindre et l'image : chez Jules Renard, cette distance « se rapproche brusquement et à vue d'œil » (1), si bien que l'on ne sait plus si l'objet décrit est le premier ou deuxième de la comparaison :

« Toute l'eau tombe dans le feu, et un nuage de cendre, comme une bête dérangée qui se fâche, saute sur Honorine, l'enveloppe, l'étouffe et la brûle » (*P. de C.*, p. 47).

Naturelle, juste, rapide, l'image donne à cause de cela un tour vif et nerveux, une certaine plénitude aussi qui vient sans effort ;

« un regard aigu et brûlant comme une pointe rouge » (*P. de C.*,


p. 135).

Il est rare de trouver une image qui va s'amplifiant, comme celle-ci, avec un peu de lourdeur, il faut le reconnaître :

« et lui s'enténérait encore, telle une fenêtre au soleil, quand le store graduellement s'abaisse et développe son ombre » (*Coq.*, p. 34) (2).

(1) LÉON BLUM, *art. cité*.

(2) C'est d'une recherche maladroite, ou c'est de l'humour, que d'écrire : « des coups sourds.. comme frappés sur des planches pourries par un marteau enveloppé dans du linge (*Coq.*, p. 104) ; — ou cette image plus médiocre encore : « elle rangeait la vaisselle avec tant de précautions que des assiettes de velours n'eussent pas fait moins de bruit en s'empilant l'une sur l'autre » (*Clop.*, p. 64). Nous ne voyons d'ailleurs pas d'autres exemples à citer que ceux-là.

L'image de Jules Renard enfin présente deux autres particularités qui en marquent définitivement l'originalité : d'abord, presque toujours, une pointe de farce la relève (l'esprit que nous avons analysé plus haut n'abandonne jamais Jules Renard écrivain), plus détachée ici et plus discrète :

« ... une triste lune blanche, toute pareille à la moitié d'une grosse pastille de menthe, *la dernière de la boîte* » (*Crime*, p. 127).

plus sarcastique là :

« La dame adresse ensuite au trésor (un petit garçon) un bruit de lèvres, comme si elle excitait une troupe de petits cochons » (*L'Œil c.*, p. 242).

ensuite (comme nous l'avons montré plus haut p. 129 à 210, c'est par là surtout que Jules Renard est original, et nous le précisons encore à la fin de ce chapitre), la construction même de la phrase comparative aide l'image à épouser de plus près l'objet, l'attitude, la pensée : ici par exemple :

« C'est une religieuse qui embrasse son cousin | à travers une grille, | dans un parloir » (*Ec.*, p. 144).

chaque circonstance, chaque morceau de proposition ajoute à l'idée de la défaillance retenue de M^{me} Vernet.

Et là, avec plus de concision, la rupture de la phrase ne marque-t-elle pas mieux que le terme de comparaison l'obstination des scrupules, et l'hésitation du personnage ?

« tantôt elle chasse, comme des mouches, les scrupules entêtés à revenir » (*Cog.*, p. 66).

Ainsi peut être caractérisée l'image chez notre auteur. Mais c'est là le tout-venant de son carnier ; il y aura de belles pièces aussi : nous verrons plus loin la perfection qu'il sait apporter à l'image. Certains jours enfin l'auteur nous offrira un prestigieux tableau de chasse : nous étudierons alors à part le luxe précieux de certaines pages.

Le seul classement possible peut être maintenant, avant

l'analyse des thèmes de l'image, celui des tours grammaticaux.

LA PRÉSENTATION GRAMMATICALE DE L'IMAGE

Comme.

La conjonction *comme* est naturellement l'introducteur la plus usuel de la comparaison. Elle vient en règle générale après un verbe ou un mot exprimant une manière d'être, et le deuxième terme est un nom, un nom complété par une proposition relative ou une proposition. Est-il besoin de citer (1) ? :

« Une bouilloire siffle comme un nez pris » (*Coq.*, p. 127).

(des baisers) « envolés des lèvres comme des bulles de savon d'un fêtu de paille » (*Sour. p.*, p. 184).

« Sa tête apparut fine et blanche, comme une fleur pâle qui voudrait se mettre à l'air » (*Crime*, p. 146).

« Il fait mal à voir, effrayant, comme un mort que nous avons assassiné » (*L'Œil c.*, p. 243).

(l'horloge) « cessait de marcher comme une personne frappée debout, et qui ne se croyait pas malade » (*Vigne.*, p. 175).

« elle cède aux sanglots comme on a le fou-rire » (*Hist. nat.*, p. 18).

« Le tonnerre (du train) s'éloigne ou se rapproche comme un bourdon va et vient par une croisée ouverte » (*Buc.*, p. 34).

Plus rarement le deuxième terme peut précéder le premier, et dans ce cas l'image déteint sur le verbe qui est à son tour figuré :

« et comme une pomme véreuse tend à tomber de sa branche, une grosse plaisanterie grasse lui *pend* aux lèvres » (*Ec.*, p. 23).

Les locutions avec comme : comme si.

Lorsque Jules Renard veut donner au deuxième terme un peu plus d'ampleur, ou pour des besoins de clarté, il

(1) Nous avons relevé a) 87 emplois dans *Crime* et les *Clop.* ; b) 63 emplois dans *Sour. p.*, *La Maît.*, *Lant. s.* et *Coq.* ; c) 44 dans *l'Ec.* ; d) 55 dans *Buc.*, *P. de C.*, *l'Œil c.*, et *Vigne.* ; e) 43 pour les *Hist. nat.* et 18 seulement pour *Ragotte*.

amorce, puis développe toute une proposition comparative conditionnelle (1) :

« les phrases complimenteuses, lourdes comme si elles eussent été en plomb » (*Clop* p., 21).

« Je suffoque comme si j'avais une belette à la gorge » (*La Maît.*, p. 90). « Il était rouge, comme si quelque langue de feu eût léché ses joues et déteint sur elles. » (*Clop.*, p. 188)

Plus rapidement, la préposition *avec* peut remplacer une proposition comparative conditionnelle :

« elle court, hors d'haleine, avec des loups dans le dos (*Lant.* s., p. 7).

Les équivalents de comme : la locution conjonctive « ainsi que » et les tours analogues.

La locution conjonctive *ainsi que* n'est qu'un simple équivalent de *comme* (2) :

« la lourde natte de ses cheveux lui bat ses épaules, ainsi qu'un harnais d'emprunt » (*Ec.*, p. 89).

L'on peut ranger dans la même catégorie les tours comparatifs *le même... que... — plutôt... que... — pas plus que...* notés une fois l'un et l'autre : exemple :

« Ce poulet qui ne grossit pas plus qu'une pierre dans son trou » (*Rag.*, p. 23).

Les adjectifs « semblable à, pareil à, tel »

Les adjectifs *semblable à, pareil à* ont un emploi déterminé : on les trouve, non plus après une qualité ou une action, mais après un nom, pour qualifier ce nom (3) :

(1) 6 emplois dans *Crime et Clop.* ; 6 dans *Sour. p.*, *La Maît.*, *Lant. s.* et *Coq.* ; 4 dans *Ec.* ; 7 pour *L'Œil c.*, *Buc.*, *P. de C.* et *Vigne.* ; 2 pour les *Hist. nat.* et 6 pour *Rag.*

Un emploi aussi de *comme lorsque* dans l'*Ec.* et 2 de *comme pour* : « Il baisse et relève sa grosse tête comme pour remettre un chapeau d'aplomb » (*Hist. nat.*, p. 28). « Je porte la main à mes cheveux courts, comme pour remettre d'aplomb une auréole. » (*Ec.*, p. 18).

(2) Il y en a peu d'exemples : 30 exemples en tout.

(3) En fait peu fréquemment : 24 ex. en tout.

« les merles, pareils à des petits corbeaux en rupture de couvée » (*Clop.*, p. 125).

« le doigt enveloppé de linges, pareil à une poupée d'enfant pauvre » (*P. de C.*, p. 121).

« un jet de choses blanches, semblables à la râpura de corne qu'on met dans les boules de verre pleines d'eau pour imiter la neige » (*Ec.*, p. 89).

L'adjectif *tel* est plus rare encore, mais il prend une valeur forte par sa place en tête d'une phrase, après un point de séparation (1) :

(à propos des cris espacés du cochon). « Telle une source saute sur un caillou » (*Vigne.*, p. 22).

Les tours avec prépositions.

Nous entendons par là quelques emplois plus littéraires, plus stylisés, mais que nous ne confondons pas avec les tours nominaux, d'ailleurs rares chez Jules Renard, que nous étudierons plus loin. Il s'agit ici simplement de quelques expressions (peut-être une huitaine), où la comparaison n'est plus présentée par la conjonction *comme*, mais par une préposition : *en*, *en forme de*, *avec l'allure de*, ou le tour restrictif *couleur de* :

« un petit doigt en accent aigu » (*Ec.*, p. 22).

« Comme si tu étais une petite femme avec des mollets en forme de carafes ! » (*Vigne.*, p. 127).

Les verbes du type : il semble, il a l'air de...

Lorsque l'attitude que veut décrire Renard, l'impression qu'il veut rendre ne sont pas fugitives, mais continuent et durent, l'image qu'il a dans la pensée peut s'étaler davantage, n'être plus une comparaison, mais un état définitif : elle aura alors besoin de toute une phrase complexe pour elle seule : le lien entre le qualificatif et le qualifié sera un verbe exprimant une apparence : *sembler*, *avoir l'air*, *donner la forme de*, *avoir la forme de*, *faire l'effet de*, ou pour présenter l'atténuation de la comparaison, le condi-

(1) 3 fois en tout, dont deux fois dans les *Histoires naturelles*.

tionnel : *on croirait que... on dirait que... (1) on pourrait, on a dû :*

« Elle prise, et son nez recourbé à pointe mobile, semble toujours en train de piquer sur sa lèvre les brins de tabac qui retombent » (*Ec.*, p. 55).

... « le petit Colas, qui ressemble, joufflu sous sa toque de laine, à une capsule de pavot » (*Rag.*, p. 112).

« On le croirait pendu au ciel par un fil » (*Hist. nat.*, p. 65).

« Il a l'air d'un sorcier qui pénètre un mystère » (*Hist. nat.*, p. 34).

(Une énormité vient d'échapper à Poil de Carotte). « Il lui semble aussitôt que l'air gèle autour de lui et qu'il a deux sources brûlantes dans les yeux » (*P. de C.*, p. 150).

« On a dû leur couper les paupières pour qu'elles saignent ainsi » (*Ec.*, p. 55).

Tout simplement aussi la comparaison est, selon le terme de M^{lle} Konrad, « subordonnée » après le verbe être :

« Ragotte,... est une laide et bonne petite sorcière qui aura tout à l'heure la puissance de faire jaillir, du bout de sa baguette, une source blanche » (*Rag.*, p. 22).

« ses lèvres (de son amie) orageuses sont deux cerises oubliées par les oiseaux, ses dents deux fines rampes lumineuses » (*Buc.*, p. 83).

Les propositions subordonnées autres que celles qui sont introduites par comme :

Quelquefois c'est une subordonnée à valeur consécutive ou finale qui présente l'image sans le soutien d'autres termes : mais Jules Renard n'aime pas beaucoup ce procédé : nous n'en avons trouvé que trois ou quatre exemples :

« sa queue (de la poule sur le mur) faisait son possible pour imiter un panache » (*Clop.*, p. 100).

« gorges nues, si blanches qu'il fait soleil dans le trou de la serrure, les deux sœurs ennemies mesurent loyalement leurs seins avec un bol à café au lait » (*Vigne.*, p. 170).

(1) Emplois assez nombreux : 9 dans l'*Ec.*, 13 dans *Crime et les Clop.*, 8 dans *Sourc. p.*, *La Maît.*, *Lant. s. Coq.*, 19 dans l'*Œil c.*, *Buc.*, *Vigne.*, *P. de C.*, 11 dans les *Hist. Nat.*, 8 dans *Ragotte*.

La comparaison dans une proposition indépendante, après un point.

Ce que nous avons dit plus haut sur le morcellement de la phrase chez Jules Renard nous laisse comprendre que J. Renard préfère présenter l'image dans une autre proposition, sans lien logique avec la proposition qui contient le terme à qualifier (19 exemples en tout) :

« La mer est moutonneuse. Un invisible et infatigable menuisier lui rabote, rabote le dos et fait des copeaux » (*Ec.*, p. 115).

parfois un adverbe signale cependant le rapport :

(Quelques copeaux sont tombés du tablier de la Morvande).
« Pareillement, la tête d'une bonne dame âgée, secouée par la colère, perd ses papillotes blanches » (*Coq.*, p. 111).

L'apposition.

Qu'au lieu de toute une phrase un nom ou un adjectif suffise à Jules Renard pour calquer l'image sur l'objet, on aura affaire simplement à une *apposition*. *L'apposition* se présente donc chez lui, non seulement (cf. plus haut) comme un procédé de rupture de la phrase, mais comme la présentation sans ligature d'une comparaison : l'image y gagne ainsi encore en rapidité. En voici quelques-unes :

« Sa tête se détache de profil, pâlotte de froid, silhouette à la craie » (*Ec.*, p. 74).

« Des gouttes d'eau, langues humides, me font froid au cou » (*Ec.*, p. 33).

« les brumes blanches épandues, vapeurs d'une immense étuve » (*Crime*, p. 129).

« la corde... était roulée en nœuds multiples, natte énorme » (*Crime*, p. 153).

« Le poète... s'émerveille des dents (du grillon), scies délicates » (*Coq.*, p. 125).

(les agneaux) « flageolant sur leurs pattes raides : quatre morceaux de bois d'une sculpture grossière » (*P. de C.*, p. 92).

Ce n'est cependant pas un procédé bien fréquent chez notre auteur : nous en avons relevé une trentaine d'exemples, pour la plus grande part dans les œuvres de

début et dans l'*Ecornifleur* ; nous n'en avons noté aucune dans *Ragotte*.

L'image est un des éléments grammaticaux de la proposition.

Suivant en cela l'ordre adopté par M^{lle} Konrad, nous pouvons sentir maintenant le passage de la comparaison proprement dite à la métaphore ; les appositions que nous venons de citer nous y amènent tout naturellement.

Le lien qu'établissent *comme* et ses substituts disparaissant, l'image va s'intégrer à l'ossature de la proposition ; au lieu de donner le qualifié, puis le qualificatif, l'auteur supprime une étape de la pensée, et de la logique grammaticale, et présente du premier coup le qualificatif seul ; un objet fait penser à un autre objet : c'est ce deuxième seul qui sera cité. Ainsi l'image apparaîtra, grossie, à toutes les places essentielles de la proposition : à la place du verbe, et à la place du nom, du nom objet, du nom sujet, du nom complément de nom.

Que cette métaphore à son tour donne naissance à une autre métaphore, ou que l'image en apposition se libère de son attache grammaticale avec l'objet décrit et devienne elle-même proposition, tous les mots de soutien auront disparu, l'objet lui-même qui aura servi de point de départ ne sera plus sensible, et l'on aura la définition métaphorique où se complait Jules Renard.

Telle est la description que nous allons présenter.

Le verbe.

L'image peut être d'abord dans le verbe. Le langage parlé fait de ce genre de métaphores un usage constant : le but de l'écrivain sera simplement sur ce point d'éviter le cliché. Le procédé le plus fréquent est par l'emploi de verbes d'action celui de la personnification du sujet :

« Puis dans sa bouche grande ouverte, des éclats de rire se bousculèrent » (*Clop.*, p. 182).

« Une suprême rose se déshabille et meurt » (*Rag.*, p. 181).

« Une poire oubliée lâche tout et tombe assise sur le derrière » (*ibid.*).

« la bande (des oiseaux accrochés à la haie) tient mal, et pépiante va se poser ailleurs » (*P. de C.*, p. 23).

« ... M. Meltour, dont la langue prend le trot » (*Coq.*, p. 66).

« des feuilles sèches trottaient çà et là » (*P. de C.*, p. 118).

« le dernier verrou jette un cri de gorge étouffée » (*Vigne.*, p. 30).

« A notre passage assourdissant sur un pont de fer, la lune tremble et se noie dans l'eau » (*L'Œil c.*, p. 243).

Dans d'autres cas, il y a transposition de sensations :

« il pouvait tremper ses doigts dans la laine » (*Vigne.*, p. 61).

« ses yeux, soudain, avaient fleuri » (*Vigne.*, p. 65).

Le verbe qui contient l'image est le résumé pittoresque d'une description précédente.

« Les feuilles tombent dans la rivière, glissent au fil de l'eau et s'éloignent. Elles aussi elles émigrent » (*Rag.*, p. 179).

Dans les œuvres du début, ou dans l'*Ecorniflenr*, œuvre nous l'avons vu plus « littéraires », le verbe n'est une image que s'il est appuyé d'une comparaison ou justifié dans la proposition par un autre terme évocateur qui est lui aussi une image :

« Mme Vernet dont le nez aux ailes minces voltige » (*Ec.*, p. 48).

« Un peu d'animation se mijotait comme l'écume d'un pot au feu » (*Clop.*, p. 65).

« Les carreaux pleuraient comme des yeux » (*Crime*, p. 149).

« Nos âmes libres, désempisonnées, se hissaient au dehors et frémissaient » (*Ec.*, p. 36).

Jules Renard devait aimer ce tour concis et rapide : nous n'en avons trouvé cependant que quarante-neuf exemples.

Parfois l'image apparaît indirectement et plus difficilement, plus artificiellement aussi, et avec un certain humour, par un verbe au conditionnel : nous avons noté neuf fois ce procédé :

« Elle (M^{lle} Marguerite) regarde tout, également intéressée, et on renfoncerait d'un coup de pouce ses yeux qui ressortent » (*Ec.*, p. 89).

L'objet.

L'image est aussi dans le verbe à la fois et dans l'objet :

« C'est l'instant où les costumes tordus pleurent les larmes de leurs corps » (*Ec.*, p. 169).

Mais le plus souvent le nom complément d'objet, expression de l'image, s'est substitué au terme désignant ce que l'auteur veut décrire, comme dans les exemples suivants :

« Quand un bœuf remue son tablier de cuir » (*Hist. nat.*, p. 27).

« le lac multiplie ses sourires puérils » (*Buc.*, p. 6).

« L'élastique du calepin montre ses vermisseaux de caoutchouc » (*Ec.*, p. 34).

« Les grands vaisseaux de cuivre rouge promènent leur incendie sur la mer » (*Vigne.*, p. 94).

« le soleil qui entr'ouvre un œil pâle tout de suite refermé » (*Hist. nat.*, p. 74).

« les courtes vaches regardent passer ce long animal noir » (le petit train » (*Ec.*, p. 48).

(avec le sang du cochon qui se coagule un peu) « elle forme et déforme les plis lourds d'une étoffe écarlate » (*Vigne.*, p. 21).

ou avec plus d'humour :

« le ventre du cochon qui prend déjà la forme du saloir » (*Hist. nat.*, p. 31).

« un merle que je connais cherche sans doute, d'une haie à l'autre, son petit sifflet d'un sou » (*L'Œil c.*, p. 146).

ou encore avec une précieuse exactitude d'évocation sensible et d'idée :

« de grandes herbes frissonnent d'inquiétude, et brusquement elle (la faux) a le hoquet sur un caillou » (*Vigne.*, p. 36) (1).

ou enfin par l'emploi hardi en valeur d'attribut d'une transposition rapide :

(1) Il y a là à la fois l'arrêt dans le glissement de la faux et le son que l'oreille perçoit, en même temps que la comparaison avec l'interruption de la parole par le hoquet.

« La rivière coule toute nue » (*Vigne.*, p. 16).

« La vieille Honorine semble inhabitée » (*Vigne.*, p. 74).

Jules Renard pensait-il qu'il y a cependant dans ce procédé quelque chose de trop apparemment artificiel ? peut-être, puisque nous n'avons pu relever dans son œuvre guère plus d'une trentaine d'exemples.

Le complément d'objet image n'est pas toujours seul : comme nous l'avons vu avec l'emploi du verbe, un mot dans la proposition amorcera l'image :

« Baptiste et Tiennot *engourdis* remuent leurs fourmilières » (*Lant. s.*, p. 16).

« Les portes se ferment, poussent leur long cri d'angoisse » (*Coq.*, p. 129).

ou l'éclairera :

(Les arbres) « perdent leurs pellicules *rouillées* » (*Lant. s.*, p. 83).

exceptionnellement, il doublera le complément d'objet réel à qui il est coordonné :

« elle observe un moment les arbres du jardin et leurs signes de détresse » (*Vigne.*, p. 169).

Parfois l'image que fait le complément d'objet est si inattendue qu'avec une préciosité indéniable Jules Renard est obligé de le faire suivre d'une proposition explicative :

« Elle passait la soirée à écouter, à songer, à creuser des trous dans son avenir pour y faire entrer du jour » (*Clop.*, p. 120).

« La lune y projetait un sentier étroit et si direct que je n'aurais eu qu'à enjamber pour monter vers elle » (*Ec.*, p. 63).

« La demoiselle (la libellule). Elle soigne son ophtalmie. D'un bord à l'autre de la rivière, elle ne fait que tremper dans l'eau fraîche ses yeux gonflés » (*Hist. nat.*, p. 45).

Plus souvent enfin le complément d'objet qui présente l'image est suivi, en valeur de complément déterminatif, du nom de l'objet à décrire. Mais nous touchons à un procédé de qualification particulier, fait de langue moderne que nous étudierons un peu plus loin.

Le sujet.

Un exemple comme celui-ci est évidemment un tour banal :

« Dans un coin, du ventre de la grande horloge sortait un borborisme régulier » (*Clop.*, p. 73).

et il n'y a pas non plus une grande originalité dans cette image :

« Là-bas, un premier coup de lance lumineux perce le ciel, sans bruit » (*Hist. nat.*, p. 27).

Et n'est-ce pas encore une image à peine sentie comme telle que :

« Subitement le lac de silence où les choses baignent et dorment déjà se rompt, bouleversé » (*Hist. nat.*, p. 29-30) ?

Une certaine incohérence en témoigne ; ou plutôt à peine notée, l'image du lac et du calme du lac a laissé la place à un autre moment imagé de la pensée de l'auteur (1).

A dire vrai, il n'y a presque pas (à peine une douzaine de cas) de nom sujet dans l'œuvre de Renard qui se soit effacé devant le terme comparé. Chaque fois l'image a été préparée par les observations précédentes :

« Le monstre vert (la sauterelle qui vient d'être décrite) t'échappe d'un brusque effort » (*Hist. nat.*, p. 40).

« A quatre heures, elles allument la lampe. Cette étoile attire mes regards comme des insectes » (*Maît.*, p. 89).

Etc'est vraiment une exception que l'image sentimentale des *Cloportes* que voici, si peu dans la manière de Renard :

« Peu à peu, à son insu, une chaîne délicate se déroulait autour d'elle, lentement forgée, anneau par anneau, qui sonnait déjà, douce comme une bonne chanson » (*Clop.*, p. 84).

(1) Remarquons d'autre part que l'expressivité de l'image vient surtout de la construction, de la rupture du mouvement de la phrase et de l'apposition rejetée à la fin.

Les compléments du nom : la qualification.

L'adjectif est par nature le mot destiné à l'expression de la qualité. Jules Renard cependant — nous l'avons signalé plus haut — l'emploie peu. D'une épithète recherchée, d'une addition inattendue à un nom, il pouvait pourtant tirer un effet imagé dont n'ont pas manqué de se servir les auteurs de toute la période littéraire à laquelle appartient Jules Renard lui-même. Recherché ou inattendu, l'adjectif n'en a pas moins pour effet d'ajouter seulement une nuance au nom qualifié et ne superpose pas suffisamment à ce nom, de quelque force évocatrice qu'il soit, un autre objet. Or ceci seulement est dans la méthode de Jules Renard. S'il emploie un adjectif, ce sera pour racheter par un surcroît d'exactitude la banalité d'une comparaison : les perles de la pluie / les perles *molles* de la pluie (*Buc.*, p. 85). C'est surtout dans les *Histoires naturelles* qu'il accole au nom l'originalité d'une qualification :

« la queue *inusable* des bœufs (p. 27) ; l'insecte *nègre* (p. 40) (le grillon) ; la bouche *puérile* et sans dents du crapaud (p. 39) ; les ailes *en chocolat* du hanneton (p. 42) ; le vol *automatique* de la pie (p. 31) ; le lézard, fils *spontané* de la pierre fendue (p. 37) ; des chardonnerets *peints à vif* (p. 64) ; les singes qui dorment au soleil *neuf* (p. 46) ; le hanneton *têtu* et *ronchonnant* (p. 42) (à la fois le bruit, les mouvements, la stupide obstination de cet insecte) » ;

par transposition banale :

« leur vol (des chardonnerets) *teint de rouge sang et de jaune soufre* (p. 59) » ;

par une transposition qui franchit d'un bond plusieurs étapes, par un comprimé d'image :

« un ciel bleu et *sans couture* » (p. 66) (1).

Très rarement un complément de qualité remplace l'adjectif : en voici trois exemples :

(1) « Sent-on, pour ne reprendre qu'une image d'ailleurs inexprimée, tout ce qu'il y a d'été splendide inclus dans ces simples mots *un ciel sans couture* ? » (Commentaire de H. BACHELIN, *ouv. cité*, p. 45).

: il fallut déchirer des ouïes *de dentelle rouge* » (*Hist. nat.*, p. 52).
 « elle (la chenille) balance sa petite tête *de chien nouveau-né* »
 (p. 44). « M^{me} Lepic fait subitement sa tête *de bois noir aux yeux*
de cassis » (*P. de C.*, p. 147) (1).

Cette rareté s'explique. Comme pour l'adjectif, la qualification que cette construction apporte, malgré « l'alliage original de noms et d'adjectifs » (2) qu'elle permet, reste subordonnée à l'objet qualifié. Et ce n'est pas seulement une nuance de l'objet que cherche à rendre notre auteur, ni une de ses qualités, qui resterait toujours pour le lecteur un trait secondaire, c'est rendre sensible à l'esprit de son lecteur un objet par la présentation complète d'un autre objet ; un détail sans doute a dans sa pensée fait le lien, mais ce lien ne doit plus subsister dans le travail fini : or il subsiste encore dans l'adjectif et dans le complément de qualité.

Lorsqu'il lui arrive malgré tout de laisser sensible le lien entre l'objet décrit ou l'action, et l'image, il use du tour *préposition* (ou verbe *avoir*) + *nom*, concret ou abstrait, + *déterminatif* :

« elle vient, d'un pas de religieuse... » (*Vigne.*, p. 106).

« Les rouges pêcheurs Cruz gardent au creux de leur lit de plume l'immobilité de deux homards cuits » (*Ec.*, p. 69).

« Son ventre (de l'araignée) a la blancheur d'une mie de pain » (*P. de C.*, p. 88).

... « je la regarde (son amie), muet, avec la triste ardeur d'un ivrogne qui fixe un verre plein » (*Buc.*, p. 83).

Le nom qualifié comme complément déterminatif du nom de qualité :

Le procédé qui consiste à subordonner au contraire à l'image le nom de la personne ou de la chose qui a donné naissance à cette image est d'usage constant dans toute l'histoire du français. Mais nous n'avons trouvé que cet

(1) Et nous croyons n'avoir trouvé qu'une fois le tour du complément prépositionnel de qualité sans épithète : « Oh ! ceci d'angoisse ! » (*Buc.*, p. 83).

(2) A. LOMBARD, *Les construc. nom.*, p. 175.

exemple d'utilisation du nom abstrait, et dans *les Cloportes* (p. 160) :

« Un coup de feu disperse l'épouvante de son écho par tout le bois ».

D'une œuvre de début aussi nous prenons cet emploi non plus d'un nom abstrait, mais concret :

« dans le miroir bleu d'un air pur, des hirondelles tournaient » (*Crime*, p. 147).

Avec ce tour nous voilà déjà loin du type connu : *le bleu du ciel* dans lequel l'antéposition de la qualité et l'emploi nominal de cette qualité ont pour effet d'insister simplement sur une qualité de l'objet décrit. Le type de *Crime de Village* que nous venons de citer est trop intellectuel : il est, sans grande exactitude, le combiné de deux qualités : l'air pur qui est bleu + l'air pur qui est clair comme un miroir.

Jules Renard n'use pas de ce procédé. Mais comme simple moyen de variété, à côté des images introduites par *comme*, ou des images présentées directement en apposition, ou dans le sujet ou le complément, il offre quelques exemples de métaphores dans lesquelles en effet le premier terme, renversé, est complément déterminatif du deuxième :

« Au soleil qui se couche, les bœufs traînent par le pré, à pas lents, la herse légère de leur ombre » (*Hist. nat.*, p. 25).

Les bœufs traînent leur ombre comme s'ils tiraient, lentement, une herse ; mais en même temps l'image mise en relief apporte à la phrase un peu d'émotion, celle du repos des bêtes de trait à la fin de leur journée ; on remarquera d'autre part que le verbe n'est pas non plus le verbe banal, mais le verbe adéquat à l'image.

Bien que l'on puisse relever quelques tours syntaxiquement simples comme :

« les cygnes et la vaniteuse plomberie de leur col (*Hist. nat.*, p. 46) ; la fine barbe frisée des carottes et les longues oreilles douces de la betterave » (*Rag.*, p. 177).

dans la plupart des cas où Renard utilise ce procédé (nous en avons pu compter une quinzaine), c'est avec cette recherche dans la phrase qu'il le fera, et avec un rebondissement de l'image dans le verbe ou dans des compléments circonstanciels :

« ses doigts fébriles jouaient sur les petits tambourins de ses tempes » (*Coq.*, p. 32).

« l'aigre sifflet du vent sous la porte l'oblige à quitter le paillason » (*Hist. nat.*, p. 14).

« Voici le soir... et les choses vont passer avec lenteur sous le tunnel de la nuit » (*Vigne.*, p. 110).

« Le mélancolique enfer des bûches ouvre sa porte » (*Rag.*, p. 177).

« (leurs haleines) chassaient régulièrement devant elles les essaims invisibles des globules d'air expiré » (*Sour. p.*, p. 190).

et avec cette recherche plus intellectuelle propre à l'*Ecornifleur* :

« ... laissant la fleur de mon beau talent mourir dans un verre vide » (*Ec.*, p. 79).

Les tours absolus.

Nous avons vu plus haut le goût de Renard pour l'emploi des tours absolus : il s'en sert pour décrire avec précision une attitude, un sentiment ; mais deux fois seulement, si nos yeux ne nous ont pas menti, le tour absolu est d'emblée une image :

« M. Mignan, le cortège des hésitations bousculé et mis en déroute par un seul coup de tête, se précipite » (*Coq.*, p. 82).

« Leur crise de déhanchement calmée, les bateaux s'immobilisent » (*Ec.*, p. 60).

LA DÉFINITION IMAGÉE.

Première étape : la comparaison avec *comme* ; — deuxième étape : la suppression du terme grammatical de la comparaison, mais l'image est exprimée dans la proposition conjointement avec les termes désignant l'objet ou la personne à décrire, ou s'y rapportant. Nous ferons quelques pas encore et une troisième étape sera la suivante : il

suffira pour décrire l'objet de donner l'image seule; si elle est assez évocatrice, d'autres possibilités se présenteront enfin qui permettront le développement de l'image sans souci du point de départ. C'est la métaphore toute nue. Sans doute un tel développement, trop poussé, ne serait-il pas acceptable à l'esprit du lecteur : il lui faudrait constamment être éclairé.

Mais nous arrivons ainsi à un procédé particulier à Jules Renard, à ce « réalisme épigrammatique » (1) qu'il a cultivé dans les *Histoires naturelles*, comme en une période de plein épanouissement, de pleine verve, et dont il s'est débarrassé par la suite. C'est là justement aussi la partie la plus voyante de son œuvre, celle qui a fait, au détriment des autres écrits, la réputation d'écrivain seulement soucieux de préciosité. Nous avons eu plus haut (p. 134 sq.) à étudier ces phrases brèves et originales. Nous y renvoyons le lecteur. Il suffira ici d'en rappeler la description grammaticale : la définition se fait :

- par un simple nom ;
- par un simple adjectif ;
- par une proposition ; par une proposition parfois redoublée ou parfois précédée d'une phrase nominale ;
- par une proposition, mais de construction affective : tour présentatif ; interrogation ; exclamation ; apostrophe ; impératif ; onomatopée ;
- par des signes graphiques.

Le titre désigne seul en terme propre l'animal décrit : le sens des correspondances intervient aussitôt dans la pensée de Jules Renard, et, partie de la couleur, de la forme : amenée par un dessin familier ou une locution courante, c'est l'image toute crue qu'il nous offre. Il y a dès l'abord, nous en convenons, un certain choc dans l'esprit du lecteur ; mais le premier effet passé, le lecteur, qui aime, touchant les animaux, l'originalité des comparaisons (il suffit de se promener dans un jardin zoologique et d'écouter les réflexions du public), reste surpris de la vérité de la traduction. Nous ne saurions cependant tomber dans le

(1) R. LALOU, *ouv. cité*, p. 68.

travers d'admirer tout de Jules Renard, et nous conviendrons que certaines de ses définitions nécessitent de la part du lecteur, sinon un véritable tour de force, du moins une gymnastique mentale qui n'est pas à la portée de tous :

« La Baleine. — Elle a bien dans la bouche de quoi se faire un corset, mais avec ce tour de taille !... » (*Hist. nat.*, p. 49).

« Le Serpent. — La dix-millionième partie du quart du méridien terrestre » (*Hist. nat.*, p. 37).

La description de l'image, telle que nous venons de la présenter, ne justifie pas, semble-t-il, l'épigraphe que nous avons adoptée en tête de ce chapitre. Dans le thème de l'image sans doute — que nous étudierons plus loin — peut résider l'originalité de l'auteur. Mais l'aspect grammatical reste sensiblement le même pour les images de Jules Renard et pour les images de n'importe quel auteur ; l'originalité sera affaire d'abondance ou question de préférence de tel tour au lieu de tel autre. Nous l'avons signalé quand il le fallait.

« Unique » cependant, Jules Renard cherchera à l'être, et par la perfection de l'image, et par le rassemblement en une page d'une éclatante floraison.

LA PERFECTION DE L'IMAGE.

Reprendre l'image, la polir pour arriver à l'image parfaite, ce sera choisir aussi dans tous les tours possibles — ceux que nous avons exposés dans les pages précédentes —, mêler deux ou trois de ces tours pour l'expression d'une seule idée. Ce sera aussi les dépasser et comparer l'image à elle-même. Ce sera peut-être enfin teinter d'un peu d'émotion la froide présentation de l'image.

Sans doute trouverons-nous de ces images-là dans presque toutes les œuvres de Jules Renard ; mais si nous n'en pouvons citer qu'une ou deux tirées des *Cloportes*, la plus grande partie sera prise à *Ragotte*, comme si dans cette œuvre Jules Renard était davantage maître de lui.

Comparaison, humour, construction... et discrétion.

Nous pourrions citer d'abord toute une série d'images dans lesquelles ont ensemble leur part toutes les qualités qu'au cours de notre étude nous avons pu reconnaître à Jules Renard écrivain : le synchronisme du pittoresque proprement dit de l'image et de l'expressivité de la construction :

« Mais de sa bouche, comme un grain s'échapperait d'un van à l'allure immodérée, un pauvre petit cri tomba, sans force, tout au bord des lèvres » (*Coq.*, p. 10).

l'érection soudaine de l'image sous la piqure de l'humour :

« Dans la campagne muette, les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune » (*Hist. nat.*, p. 41).

ailleurs encore, avec plus de recherche, le mélange plus ou moins inextricable de comparaisons, de métaphores, d'humour sous-jacent.

... « la lune éclatante nous attire, là-haut, sans effort. De ses rayons, les uns s'attachent aux pointes successives du paysage et l'enlèvent ; les autres se nouent comme des fils à nos yeux, et nous montons vers elle, pendus, aériens » (*Buc.*, p. 90).

A l'inverse, pourrions-nous encore signaler la perfection dans la discrétion : telle cette image prise à la page où nous avons pris la dernière image :

« le bois dort dans une brume qu'un cri dissiperait » (*Buc.*, p. 90).

ou celle-ci encore :

« Le courant félin les saisit (les chardonnerets), noua, comme avec un fil, leurs ailes à peine battantes, les emporta » (*Coq.*, p. 62).

Dans de tels exemples, à la lecture courante, les images sont à peines perceptibles ; que l'on s'y arrête et l'on se trouve surpris devant l'impression de pittoresque que l'auteur a su rendre, devant la multiplicité des sensations qu'il a su provoquer, devant le fini du tableau ou de la

scène. Jules Renard sait observer, et, particulièrement sensible aux menus détails, il les grossit pour nous, sans négliger l'ensemble (1).

Nous croyons cependant voir dans d'autres procédés une certaine perfection de l'image.

Comparaison + métaphore.

Certaines images comportent à la fois une comparaison et une métaphore. Nous avons vu plus haut des phrases dans lesquelles la comparaison introduite par *comme* avait en quelque sorte un écho dans le reste de la phrase par le moyen d'un adjectif, d'un verbe ou d'un complément circonstanciel soulignant ou expliquant l'image, du type de celle-ci :

« Dès le premier geste, comme une tête de chardon sous une chi-quenaude, l'illusion *éparpillée* s'évanouit » (*Coq.*, p. 39).

Il y a plus dans celles que nous voulons dire ici. Sans quitter la même impression, Jules Renard donne deux fois, avec les deux aspects grammaticaux à sa disposition, la même image, chacune d'elles pouvant se suffire à elle-même, mais toutes deux concourant à débarrasser de sa gangue la trouvaille de la pensée :

« Des scrupules montrent le bout du nez, comme des souris peureuses » (*Sour. p.*, p. 193).

« Et mon cœur bat, pris de panique, comme par une nuit noire peuplée de cauchemars » (*Ec.*, p. 137).

« Elle se croit au cerveau, une pelote de glu où toutes ses idées sont collées, comme des pattes de mouche » (*Coq.*, p. 63).

et dans *Ragotte* :

« Elle cause ! Elle cause, à voix basse pour ne pas me déranger,

(1) Que l'on sente la différence avec une image (comme il y en a dans les *Clop.*) qui n'est destinée qu'à éclairer, à concrétiser l'abstrait : « elle avait la conviction d'être utile à l'union de tous, de la souder à ses fentes, comme on colle avec des bandes de papier les morceaux d'une vitre brisée ; mais la vitre finira toujours par tomber » (p. 68).

et de son bavardage un murmure monte jusqu'à ma fenêtre et trouble l'air, comme la balle d'avoine s'échappe du tarare » (p. 32).

« Elle ne pleure pas des larmes, mais, comme les bords d'une source à sec, les plis de sa face terreuse s'éboulent les uns sur les autres » (p. 93).

Notons là le fini d'une image qui en une seule évocation tient compte à la fois de la forme, de la couleur, du mouvement.

Jules Renard atteint à une telle maîtrise qu'il semble s'amuser de cette perfection, jusqu'à transmettre à ses personnages l'image de son propre esprit :

« Il (Barnave) nous reçoit, assis sur son lit, *maigre comme une chèvre* (et deux lignes plus loin). — Je *broute* un peu de lait, dit-il » (*Rag.*, p. 169).

Les comparaisons développées.

Un autre procédé de perfection consiste à ne pas lâcher la comparaison aussitôt qu'elle a été donnée : l'auteur la pétrit, lui donne une forme plus soignée. Nous ne parlons pas ici de la métaphore « filée » qui apportera à telle page de Jules Renard cette impression de luxe précieux que nous analyserons un peu plus loin. Mais l'on sentira la différence de maîtrise entre ces deux images : celle-ci tirée des *Cloportes* :

« la chute lente d'un beau soleil rouge qui diminuait, avalé peu à peu par l'horizon comme par une *grande bouche*, laissant derrière lui des teintes sanglantes, comme un fruit trop mûr *barbouille les lèvres* » (p. 155).

cette autre, prise à *Ragotte* :

« Tandis qu'Honorine somnole, il faut regarder une fois de plus sa figure, de moins en moins agréable aux yeux. On dirait qu'*une bête l'a longtemps grattée pour y faire son gîte ; c'était trop dur : la bête a renoncé* » (p. 90).

Dans la première, la comparaison a le tour habituel, sans originalité : si l'image des lèvres réussit à préciser la grande bouche, il n'en reste pas moins que l'image calque

grosso modo la chute du soleil à l'horizon. Dans la seconde l'auteur veut rendre la figure sèche, ridée, fatiguée de cette vieille femme de journées. Syntactiquement, il rompt le mouvement de déroulement de la phrase pour nous présenter brusquement la métaphore : la peine de la bête qui gratte en vain est traduite ensuite par la ponctuation et la hachure. Métaphoriquement, ce n'est plus même la terre (le visage) qu'il met sous nos yeux, mais le travail inutile de la bête : libre au lecteur qui connaît la campagne de se représenter ces coins de terre sèche et dure, dépouillés de végétation, où, dans les multiples sillons irréguliers, se lit l'obstination du museau et des griffes.

Les comparaisons jumelles.

Dans la pensée de Jules Renard qui observe, deux images à la fois peuvent se présenter : il les donnera toutes deux :

« Poil de Carotte rentre en lui-même, comme dans une gaine, comme un instrument de justice dont on n'a plus besoin » (*P. de C.*, p. 49).

« Le monde invisible des fétus de paille, des brins de foin, bruissait faiblement, comme une chute de grésil, ou comme si des milliers d'aiguilles eussent tricoté les mailles de toute cette herbe grillée au soleil » (*Clopf.*, p. 107).

Sans doute, les deux comparaisons n'ont pas exactement la même valeur, l'une est plus concrète, l'autre plus intellectuelle, l'une simplement descriptive, l'autre explicative ; et pour l'harmonie de la phrase, la dernière est en un membre de phrase plus long que le précédent. Mais l'on peut avoir aussi devant un objet une double ou triple réaction : visuelle, intellectuelle, gustative :

« (le sang du cochon) tombe épais comme une tresse rouge ; il est riche comme du sang de héros et doux à l'œil comme du jus de confitures » (*Vigne.*, p. 21).

Voici avec plus de perfection peut-être une image doublée et composée à la fois d'une métaphore et d'une comparaison :

« elle le pousse (l'aveugle) dans la rue, sous l'édrédon du ciel gris

qui se vide de toute sa neige, contre le vent qui grogne ainsi qu'un chien oublié dehors » (P. de C., p. 57).

Sans cœur, M^{me} Lepic pousse l'aveugle dehors, dans le mauvais temps, et pour rendre cette idée du mauvais temps deux images suffisent :

a) le ciel plein de nuages gonflés de neige : une comparaison avec un édredon crevé d'où part la plume blanche, épaisse et légère — de l'humour aussi, de l'humour amer, cet aveugle qui ne connaît ainsi comme chaleur du lit que cet édredon de neige ;

b) le vent mauvais : une comparaison avec un chien perdu et qui grogne sous le mauvais temps — le choix d'un chien, l'ennemi habituel des mendiots, contre lequel le pousse méchamment M^{me} Lepic — et l'humour peut-être inspiré de la formule : un temps de chien.

Toutefois, emporté par cette facilité, l'auteur en arrivera au jeu plus ou moins artificiel des comparaisons, où l'on ne saurait plus alors parler de perfection :

« car la nuit... s'est glissée entre nous, comme une chatte, et nos voix, comme des rats peureux, restent dans leurs cachettes de silence » (*Buc.*, p. 20).

« Cuivreux, avec des barbes comme des herbages, pareils, sous leurs capots enduits d'huile cuite, aux Esquimaux qu'on voit sur les images, comme habillés de zinc jaune » (*Ec.*, p. 58).

Les comparaisons préparées.

Souvent encore la comparaison que veut faire Jules Renard ne vient pas du premier coup. On la sent toute proche, mais avec habileté, il nous la fait attendre, comme on offre un bijou mis brusquement sous les yeux :

« L'aveugle, dérouté, tâtonne, gesticule et ses doigts grimpent comme des bêtes. Il ramone sa nuit » (*P. de C.*, p. 57).

« Le soleil couchant est d'un jaune malpropre. On dirait qu'il a mangé de l'œuf » (*Vigne.*, p. 96).

« L'eau de la rivière est d'une transparence qui fait mal : si on y plongeait les doigts, elle couperait comme une vitre cassée » (*Hist. nat.*, p. 75).

et celle-ci poétique et sensuelle :

« Marthe, inquiète, lève ses bras purs. Telle une branche, d'un lent effort, se déplace et montre un nid » (*Lant. s.*, p. 27).

L'image renversée.

Le processus de la comparaison est le suivant : un objet *A* fait penser à un objet *B* : *B* fait penser à une idée *C*. Par désir d'originalité, l'auteur pour présenter l'objet *A*, s'en tiendra uniquement à *C*. L'on peut avec ce genre d'image avoir une description sobre et complète ; mais par l'effort de réflexion et de transposition qu'elle demande, elle n'en est pas moins précieuse, et c'est dans les *Histoires naturelles* qu'on en trouvera tout naturellement des exemples :

(pour le chant de l'alouette qu'on ne voit pas dans le ciel)

« Entendez-vous quelque part, là-haut, piler dans une coupe d'or des morceaux de cristal ? » (p. 64).

(pour le braiement de l'âne, au soir tombant)

« Quelle ménagère tire, à cette heure, par un treuil rouillé et criard, des pleins seaux d'eau de son puits » (p. 30) ?

Là le tour interrogatif souligne la devinette qu'est toujours une image ainsi conçue. Mais ici l'idée *C* se développe à son tour jusqu'à une autre idée *D* et *E* animée sous la forme du dialogue :

« Le Mur. — Je ne sais quel frisson me passe sur le dos.

Le Lézard. — C'est moi » (p. 37).

(*A* : le lézard sur le mur ; — *B* : le frisson ; *C* : un frisson sur le dos ; *D* : le dos du mur ; *E* : le dialogue).

Enfin de palier en palier l'image revient à *A* et l'objet se trouve comparé avec lui-même :

(à propos de la pie) « en habit dès le matin pour bavarder jusqu'au soir, insupportable avec sa *queue-de-pie*, c'est notre oiseau le plus français » (p. 62).

Le sentiment et l'image.

Jules Renard est surtout un visuel. « Chaque image est

d'un poète qui ne s'attacherait qu'à la sensation et briserait tous les liens qui le relient à l'âme (1). » Cependant, si c'est avec une pointe d'ironie qu'il écrit dans *l'Œil clair*, à propos de la mélancolie :

« J'ai le cœur plein de feuilles mortes ; remuez ça du bout de votre ombrelle. La mélancolie est à la tristesse ce que le velours est aux autres étoffes » (p. 24) ;

la fin de *Ragotte* est relevée de toute l'émotion délicate de l'âme au fond sensible, amère et retenue de notre auteur ; et par cet élément sentimental, l'image prend une résonance nouvelle, une perfection d'autant plus nette qu'on ne l'attendait pas jusque-là de lui :

« Sur les pauvres qui rentrent pour l'hiver la maison basse ferme son toit comme deux ailes » (p. 181).

« Quel égoïste avalerait lui-même la fraise d'automne ? On n'ose la cueillir que pour la bouche pure d'une petite fille aimée » (p. 181).

(à propos de la chute de ses feuilles) « Un temps d'arrêt : les dernières feuilles se cramponnent ; ainsi qu'au chevet d'un malade dont l'agonie sera longue, on s'est désespéré trop vite. On reste triste, mais on pense à autre chose et on attend » (p. 180).

et même à l'égard des plantes :

« Un pommier qui s'endormait tressaille d'une coupure à son écorce » (*Rag.*, p. 179).

LES FLORAISONS D'IMAGES.

Toute une catégorie d'images apportent enfin, par leur développement ou par leur agrégation en largeur et en profondeur, une luxuriance et un éclat qui souvent déconcertent le lecteur et le laissent tout pantois. Est-ce le fait d'une étonnante facilité de l'auteur ? ou le résultat précieux d'une grande recherche ? Qu'une lecture attentive distingue les marques du polissoir, cela ne saurait être mis en doute, et l'on retrouve dans ces pages toutes les qualités de l'écrivain que nous avons eu l'occasion de

(1) H. GHÉON, dans *l'Ermitage* de juil. 1898, — cité, *Buc.*, p. 180.

signaler : l'exactitude « mathématique » du calque de l'image sur l'objet, l'esprit dans les mots, le souci d'une construction éminemment expressive, la légère coloration d'une sensibilité contenue ou d'un esprit amer. Mais aussi les images, ou suite d'images que nous nous proposons de citer ici nous permettent d'affirmer qu'il y a là chez notre auteur une faculté poétique remarquable. Elles seront sans doute prises à tous les moments de sa carrière littéraire, mais avec ces nuances sur lesquelles il nous faut encore revenir : on ne les trouve tout au long du développement que dans les œuvres du début : *Cloportes*, *Crime*, *Sourires pincés* et dans *l'Ecornifleur*. Plus nombreuses dans les *Cloportes*, elles donnent justement une impression de tâtonnement, cette impression que c'est bien en face d'un « auteur » qu'on se trouve. Ce n'est ensuite et à dire vrai que dans les *Histoires Naturelles* que le lecteur sera ébloui, abasourdi de ces images continuellement assénées. Nous en citerons enfin, prises aux œuvres qui s'échelonnent de 1893 (*Coquecigrues*) à 1898 (*Bucoliques*). Celles-là seront seulement dans l'œuvre disposées en bouquets et en poèmes, et non pas çà et là ; mais surtout celles que nous prendrons à *Ragotte* (1908) n'occupent que les six dernières pages de l'ouvrage. On se souvient qu'il nous a été donné plus haut (p. 212) de montrer l'évolution dans l'œuvre de Jules Renard au sujet des images, et d'indiquer comment, selon l'expression de M. Guichard, « Jules Renard est allé *volontairement* à une forme de plus en plus simple et concentrée » (1).

La métaphore filée.

C'est évidemment un procédé qui ne date pas de Jules Renard. « Qui emploie avec prédilection la métaphore a tendance à la souligner, à présenter divers aspects de l'image, à en prolonger l'évocation » (2).

Si cette évocation ne se tache pas d'incohérence, elle

(1) *Thèse citée*, p. 597.

(2) MAROUZEAU, *Précis de stylistique française*, p. 77.

est sans doute un moyen de rehausser l'éclat de l'image. Elle a chez Jules Renard :

le bref développement de quelques phrases :

« Je laisse tomber un plomb dans la confiance du mari. Le fond est-il de sable ou de rocher tapissé d'herbes serrées ? J'avancerai à tâtons » (*Ec.*, p. 36) (1).

la reprise de quelques alinéas :

« Tout de suite, ils sentent que M. le curé peine, qu'il respire plus vite. Il courait sur une route plate ; maintenant il monte. D'abord douce, la côte devient raide, à pic. On croirait qu'un cheval souffle le vent de ses naseaux par l'église. M. le curé tire et sue.

Grimpera-t-il jusque là-haut, Seigneur, ou s'arrêtera-t-il encore, au milieu de la phrase, rendu, vent debout, comme dimanche dernier ?

Les fidèles oppressés lèvent la tête. Ils regardent avec angoisse ses bras écartés, sa bouche ouverte. Ils se tendent vers lui ; ils offrent leurs épaules ; ils l'aident ; ils poussent » (*Lant. s.*, p. 47) (2).

l'ampleur d'un chapitre :

Nous aurions à citer : « les fourmis » dans les bras d'Albert (*Sour. p.*, p. 185-186) ; les traces (les haies) dans la campagne aux différentes saisons (*Clop.*, p. 124) ; avec une rare perfection le grillon qui, rentré chez lui, siffle et crisse comme on le sait dans les beaux soirs d'été ; il fait propre sa demeure, se prépare à se coucher, se couche ; parallèlement à cette image tous les bruits qu'il fait sont minutieusement indiqués : il ratisse ; il scie ; il lime ; il remonte sa montre ; il tourne sa clé dans la serrure ; il descend sous terre « comme par une chaînette dont la poulie grince » (*Hist. nat.*, p. 40-41).

Elle occupe plus rarement enfin tout un morceau : par exemple la bouteille de champagne comparée à une personne au repas des Bornet (3).

(1) Cf. encore le petit train comparé à un jeune animal qui folâtre (*Ec.*, p. 49-50), — le travail du maçon et les gifles qu'il donne au mur avec le mortier (*Buc.*, p. 69) — les fils qui le retenaient aux Vernet et qui se brisent (*Ec.*, p. 180).

(2) Cf. le foin qui chatouille. Françoise couchée dans le foineau (*Clop.*, p. 103), l'accouchement qui est un écartèlement (*Clop.*, p. 165).

(3) Le bouchon (*Coq.*, p. 34-7).

Le scintillement d'images autour d'une seule idée.

Souvent, à propos d'une même idée, Jules Renard, et au fur et à mesure que se déroule la description, accumule les images sans qu'il y ait entre elles de confusion : il les pénètre au contraire de reflets réciproques ; chacune accuse un détail auquel nous ne songions pas et toutes concourent à présenter par la succession de ces évocations l'objet à décrire dans son ensemble à la fois et dans la multiplicité de ses aspects. Voici les cheveux pommades de Poil de Carotte :

« Couchés de force, quelque temps, sous la pommade, ils font les morts ; puis ils se débourdissent et, par une invisible poussée, bossellent leur léger moule luisant, le fendillent, le crèvent.

On dirait un chaume qui dégèle.

Et, bientôt, la première mèche se dresse en l'air, droite, libre » (*P. de C.*, p. 36-7).

Voici les impressions que ressent M^{me} Vernet en tenue de bain sur la plage de Talléhou, sous les regards intéressés des messieurs :

« M^{me} Vernet a fait choix d'un costume collant, révélateur, couleur de chair, transparent. Les regards se posent sur elle comme des guêpes. Elle sent la piqure et mime l'effarouchement, la honte. L'étoffe mouillée fait feuille de papier à cigarette. Elle la pince du bout des doigts, la tapote, mais le tissu retombe et s'appuie. Elle est vêtue de caresses. Quel amant frénétique pourrait, d'une étreinte, serrer les formes d'aussi près ? » (*Ec.*, p. 118).

Et à quel autre texte pourrait s'appliquer le titre que nous donnons ci-dessus de « scintillement » mieux qu'à celui-ci où la main de la vendeuse prend sous les regards de Francine le bijou dans la vitrine :

« Mais derrière la vitrine, venue du fond de la boutique, une main paraît. Elle sort blanche et fine de sa manchette. On dirait qu'elle entre adroitement dans une volière. Elle est habituée. Elle se faufile, sans se brûler aux feux des diamants, sans éveiller les pierres assoupies, et, du bout de ses doigts prestes, comme faisant les cornes à Francine qui l'observe avec inquiétude, elle lui vole le bijou » (*Vigne.*, p. 171-72).

Ici encore c'est dans les œuvres du début que le procédé sera le plus fréquent : une description ne se présente guère sans une nuée de comparaisons qui jettent continuellement aux fins de propositions le rapide éclair des ciels d'été chargés d'électricité : le décor nocturne où se sont donnés rendez-vous Marguerite et José (*Crime*, p. 102 sqq.) ; — le paysage qui entoure la ferme de M^{me} Husson (*Crime*, p. 106 sq.) ; — le portrait du pêcheur Cruz et de sa femme (*Ec.*, p. 55) ; — la Morvande et la Gagnarde aux prises (*Coq.*, p. 107) ; — le coin préféré des promenades solitaires de M^{lle} Eugénie :

« Dans le pré fraîchement vert les sauterelles détendaient leurs échasses. Pleins de soleil, les joncs laissaient tomber leurs pointes, désarmés.

Au creux du bassin le ciel se prenait comme dans un piège. Un ruisseau s'y jetait, tout essoufflé d'avoir sauté des cailloux » (*Clop.*, p. 135).

« Des nudités nuageuses se forment et se déforment. Je dois avoir les yeux injectés de sang. Comme un jardinier qui, par une blanche matinée d'avril, crève du nez de son sabot les toiles d'araignée tendues sur les allées, je brise des virginités, sans remords. A moi les lèvres framboisées ! Poète avocat, je viens de me meubler un salon tout neuf et j'attends la clientèle. Mais mon rêve est un mât de cocagne savonné d'où je glisse, les mains vides.

Ma faim de chair fraîche errait, tenue par une ficelle. Je la ramène » (*Ec.*, p. 68).

Et une fois de plus encore, avec plus de préciosité, les *Histoires Naturelles* présenteront le même procédé : n'en citons comme preuve que le guide « humoristique » pour visiter les animaux du Jardin des Plantes : chacun est croqué d'un trait rapide. Que choisir dans ce défilé brillant ? Tout y est neuf, inattendu et d'une extrême justesse. Soyons juste : nous n'aimons guère « la casquette de chef de gare » de l'autruche, ni le porc-épic « garni de porte-plume bien gênants pour lui et son amie », et nous estimons par trop tiré par les cheveux de dire que le zèbre est le « modèle à transparent de tous les autres zèbres ». Mais nous pensons que se passent de commentaires « les jupons roses » des flamants, « les ailes de poussin » de l'autruche, « la pauvre jaquette » du marabout « frileux » ; ou

encore le yack « lourd de pensées préhistoriques ». Et nous retrouvons enfin cette richesse de transpositions qui brûlent plusieurs étapes analysée par ailleurs dans des tours comme : « la girafe et sa tête au bout d'une pique », « la panthère descendue au pied de son lit », ou l'éléphant qui « disparaît dans le sac d'une culotte trop remontée, et, derrière, un petit bout de corde pend ». (*Hist. nat.*, p. 46-7).

L'accumulation d'images en profondeur.

Emporté par cette verve, Jules Renard, semble-t-il, s'est imposé la gageure de dire sur une personne, sur une chose, sur un animal tout ce qu'il est possible de dire, de ne plus laisser à d'autres la possibilité d'être originaux à leur tour. Ce sont des pages entières qu'il nous faudrait citer.

Marquées au sceau de l'humour dans telle page des *Bucoliques* (par ex. la collection d'éclairs, p. 83), avec la résonance d'une délicate sensibilité dans la description des arbres des *Histoires Naturelles* (p. 74), ces accumulations d'images prennent dans les *Cloportes* un cachet plus littéraire : nous songeons par exemple à la suite des comparaisons sur les araignées et leurs toiles (*Clop.*, p. 97-8) : Emile couché dans le foin semble se demander à quoi peuvent ressembler successivement les toiles d'araignées et leurs fragiles mouvements : mais toutes convergent petit à petit vers cette image qui obsède l'excitation érotique d'Emile :

« Il n'aperçoit plus, tout en haut, que des taches grises, vaguement remuantes et rondes comme des hymens à percer.... »

Elles ne sont plus enfin que de spirituels répertoires d'images où à côté du fourmillement des traits d'esprit, chaque touche renchérit de justesse et d'exactitude sur la précédente pour broser le portrait unique, complet et définitif de tel ou tel animal (et non pas seulement l'aspect physique, mais aussi l'âme héréditaire) ou de telle partie de la nature.

Vous demandez-vous à quoi comparer des grenouilles ? Prenez les *Histoires Naturelles*, page 38 : la page s'animerait devant vous, vous vous croiriez au bord de la mare, vous seriez étonnés de la vivacité des sensations, vous souririez au passage, vous auriez aussi l'impression flatteuse que c'est justement ce à quoi vous auriez songé vous-même. Et, pour ne pas quitter le plan grammatical où nous sommes, vous trouverez en résumé tous les tours que nous avons signalés jusqu'ici :

« Par brusques détentes, elles exercent leurs ressorts (*image dans l'objet — indication des mouvements mécaniques*).

Elles sautent dans l'herbe comme de lourdes gouttes d'huile frite, (*comparaison par comme — indication des bruits, le crépitement caractéristique des bonds successifs*).

Elles se posent, presse-papiers de bronze, sur les larges feuilles de nénuphars (*image dans une apposition — objet et attitude familiers et en même temps réaction intellectuelle de l'homme à son bureau*).

L'une se gorge d'air. On mettrait un sou par sa bouche, dans la tirelire de son ventre (*développement d'une comparaison sous-entendue évoquée par la forme de la gueule ouverte — réaction amusée*).

Elles montent, comme des soupirs, de la vase (*comparaison par comme — rupture expressive de la construction — traduction de la fermentation de la vase et de tout ce qui transparaît à la surface des profondeurs de la mare*).

Immobiles, elles semblent, les gros yeux à fleur d'eau, les tumeurs de la mare plate (*comparaison après verbe d'état — jeu sur une expression toute faite — sensation visuelle et en même temps réaction de notre sensibilité*).

Puis comme les camelots assourdissants des rues, elles crient les dernières nouvelles (*une comparaison plus lointaine — sensation auditive : leur coassement toujours le même, et trait d'humour*).

Il y aura réception chez elles ce soir ; les entendez-vous rincer leurs verres ? (*métaphore renversée et tour affectif de l'interrogation*).

Vous serez plus étonné encore avec l'article *Pigeons*

(*Hist. nat.*, p. 11-2) ; vous les verrez, vous les entendrez dans leurs mouvements frénétiques, dans le chatolement de leurs légers coups d'ailes, dans leurs roucoulements amoureux (1), et vous aurez par-dessus le marché toutes les allusions spirituelles que l'on peut faire, littéraires (les deux pigeons, de La Fontaine), familières (pigeon vole !) (les pigeons que l'on voit sur les cartes postales d'amours stéréotypées), plus crues aussi.

Nous nous arrêtons de citer, mais il serait possible d'étudier de la même manière tant d'autres textes aussi minutieux : *La nouvelle lune* (p. 45-5), *La Dinde* (p. 9-10), *Le Paon* (p. 12-13), *La Sauterelle* (p. 40), *La Souris* (p. 45-6), *Le Serin* (p. 56-7), *Les Hirondelles* (p. 61), etc... (2).

Les Poèmes.

Nous n'aurons plus que quelques pas à faire passer de ces agrégations d'images à des morceaux plus riches encore et plus parfaits, de véritables poèmes (3).

D'abord une composition rigoureuse, plus soignée, permettra d'ordonner, selon par exemple un procédé cher à Victor Hugo, tout un prolongement d'images autour d'une image centrale. On ne sait où choisir dans tant de morceaux désormais célèbres ! En voici quatre cependant

(1) Rappelons dans ce passage l'image par les sons, rare chez lui : « Viens, mon grros..., viens, mon grros... » que nous avons citée plus haut.

(2) Nous ne pouvons pas ne pas citer l'influence de RENARD, à propos de pages de ce genre, sur un de nos prosateurs contemporains, Colette. Une étude rapide a été esquissée par Y. GANDON dans *Le démon du style*, p. 208 sq. Il serait intéressant de comparer par ex., si cela ne dépassait pas le cadre de notre étude, une page de « lyrisme contenu, pincé », comme celle des *Hirondelles* (*Hist. nat.*, p. 61) avec la page du *Journal à rebours* de Colette : *Hirondelles* (p. 37 sq.). Plus large, plus étoffé, plus miroitant, ce texte de Colette est tout de même moins précis, moins « photographique » que le paragraphe de JULES RENARD.

(3) Nous avons précisé plus haut (p. 248) ce que nous entendons par images « poétiques ». Le « poème » est une page où abondent ces images qui ont comme caractéristiques d'être : — originales ; — parfaitement évocatrices ; — teintées enfin de l'émotion retenue de l'auteur.

tout pareils par la façon dont ils sont composés, si différents toutefois de ton et de détails.

L'un, *Les Moutons*, plus artificiel que les autres, est pris aux *Histoires Naturelles* (p. 31-32). Ce n'est plus, comme dans les textes cités quelques pages plus haut, un répertoire d'images. Toute une première partie descriptive présente avec le pittoresque et le rendu habituel le troupeau de moutons qui, venu des chaumes, traverse le village : le mouvement de la bande, le bruit de leurs pattes, le détail aussi d'un mouton frisé, avec sa tête mal vissée, comme ils sont tous, tout cela est observé. Mais ils traversent le village et montent à l'horizon, vers le soleil : peu à peu « dans une transformation mystérieuse, les moutons de la terre se changent en moutons du ciel » (1) : toutes les images, même l'image adjacente du soleil qui se couche, s'ordonnent dans une gradation insensible autour de l'image de la laine. Mais Jules Renard se retient d'avoir voulu faire comme une méditation et le *mée* des moutons, l'aboïement du chien nous ramènent brutalement à la réalité.

Ce n'est pas par hasard que les trois morceaux que nous voudrions citer sont pris à un seul ouvrage : les *Bucoliques*. C'est avec les *Bucoliques* (1898) que Jules Renard en effet atteint à l'apogée de son talent et de sa manière (nous avons considéré les *Histoires Naturelles* comme une boursofflure dans sa propre manière) : l'on sait que l'ouvrage suivant, *Ragotte*, expression enfin de la simplicité et de la vérité auxquelles il aspirait, paraîtra en 1908 seulement. Dans les *Bucoliques* nous trouvons à la fois les deux côtés opposés de Jules Renard, le besoin de simplicité et le désir de briller, ce réalisme lyrique qui est tout Renard plus que le clinquant des *Histoires Naturelles* ou le mordant de *l'Ecornifleur*, plus que la stricte simplicité aussi de *Nos frères farouches* (*Ragotte*).

La Cuisine (*Buc.*, p. 78-9) : une énumération d'aspect prosaïque des ustensiles et du décor de la cuisine, qu'agrè-

(1) L. GUICHARD, *ouv. cité*, p. 339-40.

mentent quelques rapides comparaisons, s'encadre dans la tranquille simplicité d'une prière :

« Seigneur, s'il est vrai que vous soyez seul grand, ne réservez pas à ma vieillesse un château, mais faites-moi la grâce de me garder, comme dernier refuge, cette cuisine avec sa marmite toujours en l'air.....et cette demi-douzaine de fers à repasser, à genoux sur leur planche, par rang de taille, comme des religieuses qui prient, voilées de noir et les mains jointes »...

Une rose d'automne (Buc., p. 79-89) : l'auteur suit l'épanouissement rapide, puis la mort plus lente de la rose belle et parfumée qui a conscience de sa déchéance devant lui ; d'abord charmé, attiré par sa beauté, il est plein enfin de mélancoliques souvenirs. Les images y scintillent ; dans le début par exemple, trois propositions marquent de la rose et l'odeur et la forme, les vives couleurs et la grâce :

« C'est une houppe de senteur, c'est un nid d'ailes de papillon. C'est une étoile de la danse. »

Mais par delà la rose, tout au long du morceau, c'est la femme aimée que voit le poète, en même temps que se poursuit la minutie de la description imagée :

« Elle ne se dépouille qu'à regret, et s'arrête souvent, prise de pudeur.

Il faut que je l'aide, que, d'un doigt sensuel, j'écarte ses dessous à peine rosés et que j'aile jusqu'au cœur.

Et le cœur se désagrège.

Longtemps ses parfums lui survivent et flottent, libres, autour de moi.

Des feuilles mortes, j'applique à mon front les plus fraîches, que la chaleur recoquille.

Je mâche mélancoliquement le reste. »

Nous pourrions, après cette citation, poser déjà nos conclusions : c'est dans une page comme celle-là en effet que nous pouvons sentir, selon nous, toute l'originalité de Jules Renard : la technique de l'auteur, c'est avant tout la décomposition des faits successifs, le ralenti de la description : la chute irrégulière des pétales de la rose ; la

lenteur à se désagréger du cœur plus solide ; son parfum subtil en vagues tenaces ; les frais pétales détachés et si vite flétris. Le relief du style est obtenu *a*) par la décomposition du mouvement de la phrase et de la succession des phrases : alinéas nombreux, propositions brèves, hachure de la proposition ; *b*) par l'image tantôt discrète et d'une remarquable exactitude (« ses dessous à peine rosés », la chaleur qui recroqueville les feuilles fraîches), tantôt plus recherchée et ironique (la rose s'arrête souvent, prise de pudeur : personnifiant la rose, l'auteur joue sur sa couleur) ; et derrière la dernière phrase apparaît enfin l'âme même de l'auteur.

Le petit bois de Coolus (Buc., p. 80-81) : ce poème, avec la grâce familière des Odes d'Horace, s'ouvre et se ferme tout naturellement sur la fraîcheur du bois :

« Entre, Coolus.

Ce n'est ici qu'ombre et fraîcheur.

.....

Tout brûle dehors, Coolus ! Ferme vite les branches. »

Toutes les délices du petit bois, en opposition avec les prés sans herbe, la route aveuglante et le clocher pointu qui fond au soleil, se succèdent en images délicates, discrètes, gracieuses :

« Déplace ces moucherons et marche un instant la tête dans leur fragile orchestre...

Observe, de loin, ce bouleau. Il ne fait que se cacher derrière les chênes, comme un homme en veste claire qui voudrait fuir...

N'aie pas peur. Ce que tu entends, c'est une source invisible qui s'échappe des ronces lilliputiennes et cause toute seule...

... je te prête, comme des serviteurs, ses arbres élégants qui, pour t'abriter, se passent l'un à l'autre une ombrelle de feuilles... »

A côté de la composition ordonnée, d'autres morceaux prendront la valeur de poèmes pour une raison plus profonde : une image donne naissance à une autre image, puis cette autre à une autre..., mais surtout, outre la grande variété des procédés stylistiques, c'est l'idée qui amène et unit les images qui rend remarquables de tels morceaux : la sensibilité profonde, humaine de Jules Renard, son âme

même. Et l'on ne sera pas étonné non plus que ce ne soit qu'à la fin de deux ouvrages que nous trouvons de telles pages pleinement caractéristiques : à la fin de *Ragotte* où s'expriment les sentiments de Jules Renard homme mûr ; à la fin de *Poil de Carotte* où s'expriment, autrement que par les notes brèves et sarcastiques de l'album, ceux de Jules Renard adolescent. L'un et l'autre morceau partent de la même description et de la même sensation : celle des feuilles qui tombent, emportées par le vent.

La Tempête de feuilles (P. de C., p. 131-3) :

« ... Mais la tempête entre chez lui, du dehors, avec ses cris, son tourbillon.

Elle ramasse son cœur comme un papier de rue.

Elle le froisse, le chiffonne, le roule, le réduit.

Et Poil de Carotte n'a bientôt plus qu'une boulette de cœur. »

Feuilles d'automne (au déterminatif déjà évocateur) (*Rag.*, p. 177) :

« ... Le frisson brusque, et sans cause connue, que les arbres se transmettent en une courte agitation, passe au cœur de l'homme soudain grave et le laisse longtemps troublé.

... Ma dernière promenade a été un acte de gratitude. Je disais merci aux arbres, aux rues, aux champs, au canal, et à la rivière, aux tuiles de la maison.

C'est là que je vis comme j'aimerais toujours vivre. »

Mais ces remarques dépassent le cadre de notre étude et nous rapprochent d'un point de vue plus littéraire pour lequel nous renvoyons à la thèse citée de M. Guichard. Les derniers morceaux cependant ruissellent en même temps d'images : nous les étudierons plus loin, à leur place, selon nous, dans l'exposé que nous nous proposons de faire sur le thème des images.

Nous avons commencé l'étude des images par la citation et l'explication du *Chasseur d'images*. Bouclant comme lui cette première partie de notre étude, nous pourrions terminer par la *Fermeture de la chasse* (*Hist. nat.*, p. 74-5), où tout le village de Jules Renard, toute la campagne reviennent encore une fois dans un raccourci pittoresque. Mais nous ne pourrions le faire sans citer aussi un autre

« poème », auquel à dessein nous n'avons pas fait allusion encore : *Une Famille d'arbres*, qui précède la *Fermeture de chasse*. Toute la sagesse antique et simple de notre auteur s'y développe dans le symbole des arbres du bois. Une seule image ; la personnification des arbres que résume le titre « une famille » d'arbres, mais surtout une telle identification avec les sentiments mêmes de notre auteur que nous arrivons tout naturellement pour en parler à la deuxième partie de cette description : les thèmes des images.

D. LES THÈMES DE L'IMAGE

« Unique », Jules Renard l'est, non seulement dans le mécanisme de son esprit, la richesse des métaphores et des comparaisons, mais encore dans la grande variété des procédés de présentation des images. L'est-il aussi par le fond même des images employées ?

La délimitation des thèmes de l'image chez Renard.

Une restriction tout d'abord s'impose. Nous sommes un peu déçu quand nous poursuivons cette étude. A faire le bilan des thèmes de l'image, affectifs et intellectuels, ces derniers semblent l'emporter, et nous inclinent à penser que tout de même, dût notre sympathie pour Jules Renard en souffrir, il y a chez lui une grande part d'artifice et de préciosité. Si bien que le présent chapitre ou bien ferait double emploi avec ce que nous avons pu dire quand nous avons analysé l'esprit dans le style et l'esprit dans la pensée, ou bien prétendant présenter les thèmes de l'image chez Jules Renard, en fait n'apportera les éléments que d'une partie des images.

Reconnaissons-le encore : il y a chez Jules Renard un grand nombre d'images purement intellectuelles, dans la formation desquelles le rôle principal est tenu par un jeu de l'esprit, par le souci d'un raffinement contestable parce qu'il fait faire à l'esprit du lecteur trop de sauts successifs

ou qu'il avoisine l'incohérence, quand ce n'est pas simplement un simple jeu sur les mots.

Si l'image

« Il dit, d'une langue pendante, des phrases où l'herbe poussait entre les mots » (*Vigne.*, p. 109).

évoque pour exprimer l'hésitation de celui qui parle une chose vue — une cour abandonnée où l'on ne passe pas souvent —, il faut convenir que cette image ne recouvre pas exactement la chose à décrire et qu'elle fait violence à notre esprit. Un tel reproche pourrait être formulé dans la plupart des cas quand Jules Renard doit traduire une idée abstraite ou un sentiment, même dans *Ragotte* :

« Elle ôte son inquiétude comme un châle trop lourd de ses épaules » (*Lant. s.*, p. 7).

« Elle le lui reproche (sa gourmandise à la vache) sans malice comme une parente pauvre peut se permettre de le faire à une parente plus pauvre » (*Rag.*, p. 22).

ou encore :

« mâcher patiemment le mot qui fera balle dans la vanité des maîtres » (*Lant. s.*, p. 72).

Voici le jeu de mots :

« Il essaie de rire (le public au théâtre) parce qu'il est là pour rire, mais il use son rire comme une boîte d'allumettes dont pas une ne prend » (*Lant. s.*, p. 79).

Un peu plus d'apprêt littéraire et l'image ne sera belle que par le symbole traditionnel, qu'en ce qu'elle évoque une métaphore déjà faite et qui a ses quartiers de noblesse :

« La journée finie, le soleil disparu, il (le bouc) rentre au village avec les moissonneurs, et ses cornes, fléchissant de vieillesse, prennent peu à peu la courbe des faucilles » (*Hist. nat.*, p. 33).

L'incohérence parfois est bien proche :

« La lune échanquée écartait ses cornes fines comme une pince lumineuse » (*Crime*, p. 153).

Sans aller jusqu'à elle, il faut se faire effort pour goûter par exemple la description du brochet :

« Immobile à l'ombre d'un saule, c'est le poignard dissimulé au flanc du vieux bandit » (*Hist. nat.*, p. 49) ;

si elle évoque spirituellement la forme du poisson et le rôle qu'on lui sait, qu'est-ce qu'un saule-bandit ?

Souvent une volonté de vulgarité ou de familiarité dans l'humour est seule responsable de l'image ;

« M. Vernet manie le compliment comme une demoiselle en bois sur une aire de grange » (*Ec.*, p. 104).

« son cœur (de la femme) nous est précieux comme une vieille boîte dépareillée, et son âme comme la vessie d'un poisson qu'on vide » (*Ec.*, p. 40).

Malgré le soin qu'il apporte à son style, malgré la volonté de faire mouche, plus d'une image aussi est une image toute faite, ou toute conventionnelle, partant peu intéressante :

« Il (le cygne) glisse sur le bassin, comme un traîneau » (*Hist. nat.*, p. 5).

plus originale ici peut-être :

« le frêne est déjà tout nu comme une fourchette » (*Rag.*, p. 80).

La comparaison des « yeux », reflétant les sentiments, avec des « puits » ou des « fenêtres » (*Buc.*, p. 38), (*Ec.*, p. 149), n'est pas spéciale à Jules Renard ni spécifique de sa façon de voir. Et le tour : « le crapaud gonflé comme une bourse d'avare » (*Hist. nat.*, p. 39) n'est qu'un fait de langue courant, l'expression du superlatif.

D'autres images sont encore exclues de ce chapitre :

— celles qui, rapides, dessinent d'un mot un tableau, ou le colorent au passage : elles ne manquent pas dans l'œuvre de Renard, et nous les avons analysées plus haut au point de vue de leur présentation grammaticale : « le fumier *vern*i de lune » (*Coq.*, p. 129) ; l'air *criblé* du vol des hirondelles » (*Hist. nat.*, p. 61) ;

— celles qui, à l'opposé, composent à elles seules tout un morceau parce qu'elles sont en définitive le dépouillement intellectuel de la valeur métaphorique d'un animal ou d'une chose donnée. L'on ne peut proprement parler là de thèmes d'images puisque l'auteur n'a pas choisi et a voulu seulement étourdir le lecteur ;

— celles qui enfin, quoiqu'elles apportent avec elles beaucoup de pittoresque, sont cependant à peine des images : l'objet est tout simplement comparé à lui-même ; il n'y a pas de transposition, et ce sont les éléments descriptifs qui font l'image :

« ... la vieille, vexée, mauvaise, comme si elle allait me jeter ses dernières dents à la figure » (*Rag.*, p. 101) ;

la qualité qui doit être soulignée est soulignée dans la deuxième partie de la comparaison par l'adjonction d'un adjectif ou d'une proposition explicative :

« Ses cheveux rares, trempés, luisaient comme ceux qu'on trouve dans les soupes » (*Coq.*, p. 42).

« Il a l'air d'un pauvre homme autrefois écrasé (en parlant de Merlia qui « gambille, tout en os ») » (*Rag.*, p. 138) ;

le deuxième terme peut n'être aussi, dans l'usage courant, que le déterminatif du premier :

« le *nœud* se défait, à chaque instant, comme une *cravate* » (*Lant. s.*, p. 53) ;

et ce n'est souvent enfin que la mise en parallèle de l'authentique et du faux :

« (la vieille Honorine) arrache son bonnet avec colère et montre sa tête rasée. Elle a l'air d'un vieux bonhomme » (*Rag.*, p. 96).

« La mort lui remplace déjà ses oreilles transparentes par de fausses oreilles en carton mou » (*Rag.*, p. 175).

ou avec le tarabiscotage des premiers ouvrages :

« La vendange. Tout le jour, semblables à des *épouvantails en vie*, des êtres effrayants ont coupé le raisin » (*Rag.*, p. 196).

C'est à cette sorte d'images que nous rattacherons aussi

deux images qui présentent simplement, par une assimilation de formes, la réduction — ou l'extension — de l'objet décrit à un type semblable :

« les choux s'ouvrent comme de grosses roses » (*Sour. p.*, p. 195).
 (les merles) « pareils à de petits corbeaux en rupture de couvée »
 (*Clop.*, p. 125).

Les éléments affectifs de l'image.

Nous avons ainsi délimité les images que nous nous proposons maintenant d'examiner. Nous laissons de côté toutes celles que seule a créées une opération strictement intellectuelle, comme toutes celles qui sont beaucoup plus vues par les « yeux » de l'imagination qu'elles ne sont senties. Celles qui nous restent sont les images qui ont été vues, senties, qui traduisent le fond de son être. Les dons d'observation de Jules Renard sont très grands. Mais que seraient ces dons par eux-mêmes si l'imagination et la sensibilité n'intervenaient, mêlées à eux ? Ce ne sont pas des documents froids et morts qu'il nous donne : il revit ce qu'il a vu, et ses images sont pleines d'une humanité frémissante.

Tout d'abord Jules Renard sait voir. Nous avons plus haut marqué comment il semblait discerner de menus détails qui nous échapperaient à nous dans telle ou telle chose vue, par le fait surtout qu'il sait distinguer et ralentir, en les décomposant, toutes les impressions qui frappent nos sens successivement et rapidement.

La couleur.

La couleur l'intéresse sans doute, mais l'on ne trouve pas chez lui le souci des riches nuances. Il se contente, pour le paon, de dire « qu'il se promène avec une allure de prince indien et porte sur lui les riches présents d'usage ». (*Hist. nat.*, p. 12). Il ne note les couleurs qu'accessoirement, il ne fait que les suggérer, sans que la comparaison soit étalée ou polie : « les mouches noires se collent par plaques de suie aux yeux » (*Hist. nat.*, p. 26).

Les mouvements.

Si la couleur l'intéresse rarement par elle-même, c'est qu'il est avant tout frappé par les mouvements. Reprenons la citation du paon : « L'amour, dit-il ensuite, avive l'éclat de ses couleurs et *son aigrette tremble comme une lyre* » : c'est en fin de compte un mouvement à peine perceptible que l'auteur a noté. Les reflets chatoyants du col des pigeons sont sans doute comparés à l'opale : mais c'est le chatoïement lui-même dont son imagination s'empare : « Que leur col *fugitif vive et meure* comme l'opale au doigt ». (*Hist. nat.*, p. 12). Dans « un nuage pendu à l'horizon comme un haillon éclatant » (*Crime*, p. 129), le qualificatif est bien indécis : c'est le mouvement du haillon suspendu et flottant qui retient l'imagination de l'auteur. Nous touchons là un des éléments essentiels de la sensibilité de Jules Renard : il est particulièrement sensible à tous les remuements plus ou moins perceptibles des bêtes, des gens, des choses. Tout le frémissement de la vie le préoccupe.

« Le champ tout entier est parcouru de frissons » (*P. de C.*, p. 29).

C'est un chasseur, et non seulement d'images.

Conséquemment, la forme des objets et les attitudes des personnes ou des animaux arrêtent son regard dans la mesure où elles seront un moment prises sur le vif d'un mouvement quelconque.

Les bruits.

Mais le chasseur, s'il sait voir, sait aussi écouter : le frémissement de la vie n'est pas seulement mouvement, il est bruit aussi.

« les fleurs jaunes *se tordirent* avec de petits *cris* comme des insectes » (*Clop.*, p. 187).

« un air silencieux où l'arbre *écoute* ses feuilles qui *se détachent* » (*L'Œil c.*, p. 20).

Jules Renard est avant tout un fidèle écouteur de la nature. C'est pour la notation des bruits multiples que l'on pour-

rait par métaphore parler chez lui d'une riche palette. Les bruits infimes sont sentis :

« Mais soudain, l'âme d'Aristide se recroqueville douloureusement, comme un papier qui tombe au feu » (*Coq.*, p. 23).

ou imaginés :

« secoue ta tête qui frappe l'air comme un lent marteau » (*Buc.*, p. 5).

Le bruit est perçu avec plaisir, et il est à lui seul toute une description :

« Elle revient de chercher à la ferme un doublé de noix qu'elle apporté dans un sac, et le sac est plein de bruit.

— Oui, dit Ragotté, les noix causent dans le sac et ça distraît le mendiant » (*Rag.*, p. 20).

Son imagination lui offre toutes ses ressources pour la transcription de ces bruits ; qu'on en juge :

« La brebis mange avec un bruit de râpe » (*P. de C.*, p. 93).

« sous son crâne (de l'émule des anarchistes) de minuscules immeubles... sautent, pétillent, comme les gouttes d'une poêle à frire » (*Coq.*, p. 18).

« Il pousse son *coronât* comme un grognement familial » (*Buc.*, p. 74).

« manger un haricot... qui craque comme un grain de plomb dans une aile de perdrix » (*P. de C.*, p. 97).

« elle descendit l'escalier de planches qui gémit comme un ivrogne couché qu'on dérange » (*Ec.*, p. 81).

Et nous ne citerons que pour mémoire l'étude minutieuse du cri du grillon (*Hist. nat.*, p. 46-19).

C'est dans cette fine sensibilité aux bruits et aux frémissements que nous voyons l'originalité de Jules Renard.

L'adaptation de l'image au sujet.

Nous ajouterons ceci encore : l'image sensible de Jules Renard est en général rapportée au sujet décrit. Il n'y a pas dans ses images de transpositions hardies : dans toute

personne ou tout objet il en voit un autre sans quitter le domaine du premier :

« (sur la plage) un monsieur, lourd comme un bateau échoué, fermait à demi ses paupières » (*Ec.*, p. 46).

« sa vie (de Françoise en train d'accoucher dans le jardin) semblait la quitter, s'écouler à gros bouillons » (*Clop.*, p. 165).

« il (l'avare) épluchait le sable comme un plat de lentilles » (*Lant.* s., p. 23).

(au dîner des Bornet) « le bouchon (de la bouteille de champagne) sort comme un soupir de digestion » (*Coq.*, p. 37).

« et quand une vague le soulève (le prêtre qui se baigne) il ressemble à un christ d'ébène hors de service qui s'en va à la dérive » (1) (*Ec.*, p. 118) :

Seules la force d'ironie cachée ou la construction grammaticale de l'image en feront la hardiesse.

Les thèmes développés.

Habile à capter tous les bruits de la nature, capable de percevoir tous les frémissements, Jules Renard établit constamment dans la création de ses images, des parallèles entre la vie humaine et la vie animale, entre la nature animale et la végétation, entre la végétation et l'homme : identification complète de tout ce qui vit dans la campagne qu'il parcourt, qu'il aime et qu'il sait regarder. Les images que nous citerons se rapportent toutes à l'œuvre à laquelle il tenait le plus, celle qui est la description de son village. Dès qu'il quitte en effet son Nivernais, ses images tout de suite sont particulièrement artificielles (2).

LES ANIMAUX

C'est sans doute le procédé type de la création métaphorique que celui qui consiste à animer des choses. Notre auteur n'y manque pas. Et si des comparaisons comme

(1) Mais ici l'humour l'emporte et l'auteur termine par ces mots : « ...couché sur un matelas et pris d'une rage de dents ».

(2) Cf. par ex. les notes de voyage sur les bords de la Méditerranée (*Vigne.*, p. 91).

celles où le bruit d'une porte fait songer au bruit d'une personne ou d'une bête sont banales :

« un verrou pousse une plainte de gorge malade » (*Vigne.*, p. 28).

« La porte retomba lourdement, comme un bâillement qui se ferme » (*Crime*, p. 96).

il verra, avec plus d'originalité et une remarquable justesse, s'animer des objets dont le contour, le mouvement et le bruit évoquent un reptile, un gros insecte, une bête morne ou furieuse, une taupe :

« (la manche vide) qui sautillait comme un tronçon de bête » (*Vigne.*, p. 176).

« Sa lourde natte de cheveux s'immobilise, comme un reptile qui digère et s'endort » (*Ec.*, p. 150).

« ... le crochet de fer sautait avec des heurts métalliques, comme un reptile furieux désarticulé » (*Crime*, p. 168).

« Elle marcha sur la chaîne dont les anneaux grincèrent, réveillés et animés soudain » (*Clop.*, p. 164).

(des biceps) « roulant et presque grondants, dès qu'il raidit et reploie son bras comme un animal ennuyé ouvre et referme sa mâchoire » (*Ec.*, p. 24).

« les aiguilles de sa chaussette remuent comme les antennes d'une bête inquiète » (*Vigne.*, p. 17).

(les larmes) « se sont traînées comme des limaces sur ses joues poussiéreuses et les ont zébrées de barres » (*Ec.*, p. 50).

« il chasse vers les bords (de la rivière) le troupeau des vagues courroucées » (*P. de C.*, p. 38).

« Son sang malade, avec une persévérance de taupe, creuse de petits canaux » (*Ec.*, p. 25) (1).

Très rarement cependant l'homme dans ses gestes, dans son attitude (car, nous le verrons plus loin, telle ou telle partie du corps humain appelle plus fréquemment une comparaison avec une bête, un oiseau), est comparé à un animal ; cet exemple cependant :

(1) Nous citerons évidemment des images que nous n'avons pas encore citées ; mais des exemples caractéristiques ont pu être relevés ici et là dans les paragraphes précédents à propos d'autres qualités : le nuage de cendre par ex. qui comme une bête dérangée saute sur Honorine (*P. de C.*, p. 47), la vitre cassée qui mord la main (*Sour. p.*, p. 224), etc... Le lecteur voudra bien s'en souvenir.

« ils gigotaient (Héboutieux et Comtal tous deux suspendus à la corde d'une poulie) et se heurtaient comme de grands faucheux qui s'acharnent » (*Crime*, p. 159).

Mais la végétation, pour lui, s'anime constamment :

« le pissenlit qui s'étire comme un pouipe minuscule » (*Clop.*, p. 124).

et d'une façon toute spéciale les feuilles ; il a aimé les regarder, sensible à leur agitation, à leur chute et à leur vol (nous avons vu plus haut comment il en a fait le sujet de pages artistiques) :

« Celle-là se sauve comme un rat qui cherche son trou » (*Rag.*, p. 180).

« Soudain, c'est une débandade ; des troupes de feuilles fuient, affolées, comme si l'hiver était là, au coin du bois » (*ibid.*).

ou avec plus de banalité :

« Les feuilles sèches volaient... semblables à de gros papillons jaunes ! » (*Crime*, p. 105).

Mais la comparaison la plus instinctive est pour lui celle des feuilles qui sont des oiseaux :

« çà et là une dernière feuille bat de l'aile comme un oiseau dont la patte est prise » (*Hist. nat.*, p. 75).

« On entend le bruit d'une feuille par terre : elle essaie un vol de pauvre oiseau qui n'aurait qu'une aile et une patte » (*Rag.*, p. 179).

« le chêne apparaissait, trouble, mouvementé, remuait toutes ses feuilles inquiètes comme une multitude d'ailes » (*Coq.*, p. 59).

Continuellement d'ailleurs une action, une idée, un mouvement, un signe se transposent en un oiseau ou en un vol d'oiseau : observations du chasseur ou de l'ami de la nature pour qui dans ses promenades les oiseaux sont les plus communes rencontres :

« Votre estime s'envolera loin de moi, comme un oiseau blessé, avec un grand cri » (*La Maît.*, p. 61).

« ses deux mains palpitent ainsi que des ailes » (*Coq.*, p. 94).

« L'appétit retrouvé, les petites filles commencèrent de becque-

ter et de pépier comme deux moineaux après l'averse » (*La Maît.*, p. 74).

« Un unique bec de gaz éclairait la cour, et sa flamme se débattait contre les ténèbres comme un oiseau qu'on étouffe » (*Coq.*, p. 101).

« une grosse motte de neige boueuse se détacha du soulier, vola lourdement en l'air, comme un vilain oiseau sale » (*Coq.*, p. 82).

(à propos de la prononciation du mot littérature) « l'*a* est énorme, coiffé d'accents circonflexes comme d'un vol de corneilles » (*L'Œil c.*, p. 107.)

« elle avait installé son chapeau dans le filet, où il frissonnait comme un oiseau qui couve » (*Ec.*, p. 46).

« Marguerite pousse un cri si brusque que je n'ai pas le temps de le rabattre avec la main, comme on ferme sur un oiseau la porte d'une cage » (*Ec.*, p. 173).

Les insectes aussi lui servent de points de comparaison :

« Elles (les barques échouées) semblaient se réveiller et, comme de gros insectes noirs surpris par l'eau, faire effort pour reprendre pied » (*Ec.*, p. 57).

« la rendre hideuse (une petite tumeur) comme une punaise écrasée » (*Ec.*, p. 70).

« un ronron... s'échappe des lèvres d'Aline, comme un bourdon d'une fleur qu'on a remuée » (*Sour. p.*, p. 185).

Les mouches surtout :

« le visage tout froncé, comme sous mille piqûres de mouches » (*Clop.*, p. 156).

« La clef s'y cognait précipitamment le nez, voltigeait comme une grosse mouche bruyante contre un carreau » (*Coq.*, p. 27).

et comme un tic, « les gestes chasseurs de mouches » (*Ec.*, p. 115) :

« (la vendeuse) suit d'un œil vif le manège des doigts qui tâtent pour choisir, prête à les écarter lestement comme des mouches gourmandes » (*Vigne.*, p. 165).

« Les queues de chanvre semblaient chasser des mouches » (*Coq.*, p. 89).

ou par souci de variété :

« (la vieille) multiplie les signes de croix, comme si elle s'ôtait des toiles d'araignée du visage » (*Coq.*, p. 11).

Deux autres catégories d'animaux ont souvent aussi retenu son imagination : les souris et les moutons. Les souris, à cause de leurs grignotements (par ex. l'identification avec le crissement de la plume sur le papier (*Hist. nat.*, p. 45-6), ou de leurs mouvements tremblants :

« tous ces babils, invisibles et remuants comme des souris, étaient occupés à grignoter du silence » (*Sour. p.*, p. 214).

Les moutons, à cause de leur laine, profonde comme de l'eau (*Vigne.*, p. 61), ou qui s'accroche en flocons ça et là dans les sentiers bordés de buissons d'épines :

« ... des nids de chétillles, pareils à des flocons de laine que des branches auraient accrochés à des passages de moutons » (*Clop.*, p. 187).

et l'on a vu plus haut avec quelle minutie et quelle poésie il a aimé décrire les troupeaux de moutons (*Hist. nat.*, p. 31-2).

LES PERSONNES

Dans cette communion intime avec toutes les choses de la nature, tout s'anime à ses yeux : la personnification est procédé courant. Une image se présente qui offre à la pensée du lecteur

des particularités du corps humain ;
des actions qu'accomplit une main humaine ;
des attitudes diverses de personnes.

Le corps humain.

Nous avons déjà cité l'image du mur sur le dos duquel passe comme un frisson le lézard (*Hist. nat.*, p. 37). Mais ce n'est pas seulement dans les *Histoires naturelles* que nous puiserons. Voici des noix toutes fraîches que l'on va ouvrir : avec une remarquable précision de formes et une légère plaisanterie, ce sera

« un plein panier de petites cervelles fraîches dans de petits crânes de bois qu'on s'amuse en famille à écarter et à ouvrir » (*Rag.*, p. 181).

Le bec du cygne sort de l'eau :

« Puis, tel un bras de femme sort d'une manche, il le retire » (*Hist. nat.*, p. 13).

Ce sera surtout la tête, la figure avec ses changements d'expression, ses froncements, ses sourires, les bruits de la bouche et du nez qui viendront sous la plume de Renard :

pour des animaux :

« leurs pattes (des poux) menues, comme des cils coupés » (*P. de C.*, p. 77).

(la chenille) « se trémousse comme un épais sourcil — vous diriez qu'elle avale chaque longueur de chemin par déglutition » (*Hist. nat.*, p. 44).

« la tête (de la pintade) bleuie, ses barbillons à vif, cocardière » (*Hist. nat.*, p. 10) (1).

« son cou de girafe rentré, l'escargot bout comme un nez plein » (*Hist. nat.*, p. 43).

pour des fleurs et des fruits :

« des gratte-culs congestionnés » (*Rag.*, p. 181).

(Les gouttes de pluie d'orage) fondent en rosée et la prune luit, regarde, comme un gros œil, à travers » (*Coq.*, p. 77).

« Quelques pavots levaient leurs têtes rouges, rois pourpres de cette floraison pauvre » (*Clop.*, p. 184).

pour l'eau :

(le ruisseau) « tout essoufflé et comme toussotant » (*Sour. p.*, p. 198).

« En bas, la rivière trouble semblait dormir d'un sommeil profond et par de légers plis vite effacés, sourire à des rêves » (*Vigne.*, p. 158).

pour le clignotement d'une étoile :

« d'un coin de ciel resté pur, une étoile nous désigne, avec un pâle sourire, aux fauves menaçants » (*Buc.*, p. 82).

l'ondulation des veines sous la peau apparaît aussi ça et là :

(1) Plus artificiellement : (de la dinde) « des grappes de colère lui pendent au bec » (p. 9).

« la trace (la haie) ondule sous la neige comme la veine sous la peau » (*Clop.*, p. 124).

Le brillant des yeux en larmes frappe aussi Renard :
il y revient fréquemment :

« Des gouttes pendaient aux feuilles... petites larmes claires » (*Crime*, p. 146).

« Les becs de gaz brillent comme des yeux en larmes » (*Ec.*, p. 33).

Les attitudes de l'homme.

Peut-être est-ce ce qu'il y a de comique dans les attitudes des hommes et des femmes que Jules Renard surtout a évoqué dans ses images. Ce n'est qu'une image trop recherchée, et vaguement mythologique que celle-ci :

« les vieux rochers se couvrent d'écume, pères de famille vénérables, mais ivres, qui renverseraient, en buvant, de la mousse de champagne dans leur barbe » (*Ec.*, p. 115).

Mais en voici d'autres plus belles de précision pittoresque ou d'humour contenu, des dames surtout :

« Elle fait claquer d'un coup sec l'éventail de sa queue et cette vieille chipie me tourne le dos » (*Hist. nat.*, p. 10) ; (et toute la description de la Dinde).

(les perdrix) « qui sont de vraies dames maintenant » (*Hist. nat.*, p. 75).

(la vache) « accourt... en sabots fendus, la peau bien tirée sur ses pattes comme un bas blanc » (*Hist. nat.*, p. 20).

« les mamelons du Morvan... pareils à de grosses dames en crinoline » (*Clop.*, p. 134).

« tandis que les bouteilles se rangeaient sur la table comme de courtes dames arrêtées qui écoutent » (*Coq.*, p. 80) ; (il s'agit d'une confidence)

« si les trois-mâts, à l'horizon, ne glissaient pas, dans leur écume, pareils à de fortes dames imposantes qui se promènent et montrent la dentelle blanche de leur jupon » (*Ec.*, p. 106).

ou encore l'esprit amusé de *Au jardin* (*Hist. nat.*, p. 53-4) :

La Rose : « Me trouves-tu belle ? »

Le Frelon : « Il faudrait voir les dessous. »

et des vieux aussi : Jules Renard sympathise avec toutes les bonnes vieilles gens de son village : il les observe, il écoute leurs réflexions sages ou leurs plaintes monotones ;

(la chèvre) « agite la tête, de droite et gauche, comme une vieille dame qui lit » (*Hist. nat.*, p. 32).

(le serin mangeant) « tortille sa tête, comme un petit vieux qui n'a plus de dents » (*Hist. nat.*, p. 57).

diverses attitudes enfin : les nuages qui, comme des personnes s'appellent et se font signe (*Buc.*, p. 81), ou qui semblaient fuir pour rentrer quelque part avant d'être surpris par la nuit (*Clop.*, p. 134).

(La bécasse) « passe d'un vol lourd entre les gros chênes et son long bec pend si bas qu'elle semble se promener en l'air avec une petite canne » (*Hist. nat.*, p. 72).

(La poule) « lève ses pattes raides, comme ceux qui ont la goutte » (*Hist. nat.*, p. 6).

« (Le paon) gravit les marches, comme des marches d'un temple, d'un pas officiel » (*Hist. nat.*, p. 13).

« Aux treilles se prépare la course en sacs des raisins » (*Rag.*, p. 178).

Les vêtements.

« Les perdrix... emportaient au loin leur lourde traîne pendante » (*Coq.*, p. 56).

(la truie) « palpite dans sa légère cotte d'écailles vert et or » (*Buc.*, p. 58).

« les dahlias sont fripés comme après une nuit de bal » (*Rag.*, p. 177).

(les chevaux) « s'habillent l'hiver d'un poil grossier à reflets de velours » (*Vigne.*, p. 15).

pour des choses aussi :

« le sol gelé où les empreintes des troupeaux s'étaient solidifiées en un tricot de terre aux mailles résistantes » (*Clop.*, p. 62).

Les actions de l'homme.

C'est peut-être le domaine le plus banal de la comparaison que celui où les actions sont présentées comme si elles venaient de la main de l'homme, ou de la volonté.

Jules Renard en présente aussi des exemples dans un simple verbe :

« Le vent a éteint les étoiles et les noyers ragent dans les prés » (*P. de C.*, p. 16).

ou dans une proposition entière :

« Le soleil des siestes enfilait les trous des tuiles et trempait le bout de ses rayons dans l'ombre fraîche » (*Sour. p.*, p. 178, et *passim*).

avec une préciosité trop marquée :

« L'admirable chose... qu'une belle poire bien mûre, gonflée et lourde et qui semble rose du dernier effort qu'elle fait pour rester pendue à sa branche de salut » (*L'Œil c.*, p. 15).

« Une caille rase des luzernes et trace au cordeau la ligne droite de son vol » (*Hist. nat.*, p. 64).

avec une recherche qu'excuse la beauté de la trouvaille :

(le taureau) « pourrait lancer son homme au ciel, ainsi qu'une flèche, avec l'arc de ses cornes » (*Hist. nat.*, p. 25).

Nous avons cru devoir laisser pour la fin de ce paragraphe toutes les images dont le thème est un thème humain, mais dont le point de départ est constitué par la description des arbres. Il y a là quelque chose de tout à fait original chez Jules Renard. L'on ne pourrait renvoyer d'abord qu'à la page, admirable de loin, des *Histoires Naturelles* : *Une famille d'arbres* où l'auteur exprime sa grande sympathie pour les arbres, le désir profond qu'il a de s'identifier à eux : il les regarde, il voit et entend tous les frémissements de leurs branches ; ils sont pour lui dans la nature un élément de sagesse véritable et durable. Nous ne pouvons ici citer toute la page des *Histoires Naturelles* que nous indiquions tout à l'heure — cette phrase au moins :

« Ils vivent en famille, les plus âgés au milieu, et les petits, ceux dont les premières feuilles viennent de naître, un peu partout, sans jamais s'écarter » (*Hist. nat.*, p. 74).

Mais en voici tant d'autres exemples :

« Au dessus de l'allée, les branches se rejoignaient et se tendaient leurs feuilles comme des mains » (*Clop.*, p. 185).

« Ce bouleau tremble-t-il de froid ? Est-ce qu'il rêve » (*Rag.*, p. 179).

(au passage du train) « les arbres sifflent et hurlent » (*Buc.*, p. 34).

« L'écorce, comme une vieille manche au coude, s'en était çà et là usée à la râpe des garrots » (*Coq.*, p. 59).

« Et il me semble que ces jeunes arbres se moquent du vieux noyer. A chaque instant, ils lui lancent, comme des paroles taquines, une volée d'oiseaux babillards » (*Hist. nat.*, p. 63).

LA TERRE ET LA VÉGÉTATION.

Un point original tout d'abord. A cause de la sympathie de Jules Renard pour les vieilles gens de village — nous le signalions tout à l'heure —, il en vient à les comparer souvent à la terre sur laquelle ils ont peiné toute leur vie, à les identifier avec cette nature où ils accomplissent quotidiennement leur tâche ingrate. Nous avons eu déjà à citer le portrait de la vieille Honorine à la figure comme grattée par une bête (*Rag.*, p. 90), ou le visage de Ragotte sur la face terreuse de qui les larmes ne coulent plus (*Rag.*, p. 93). Voici encore la vieille Nanette :

« On voit sa poitrine jaune comme de la terre glaise battue, et les seins sont aplatis comme des mottes » (*L'Œil c.*, p. 26).

La vieille Honorine, quand elle boit,

« vide le café dans son trou » (*Rag.*, p. 101).

Même la figure de Philippe

« ressemble à une motte de terre dont sa barbe serait l'herbe sèche » (*Buc.*, p. 15).

Si ce n'est pas à la terre qu'ils font penser, ces vieux, c'est à des arbres dont ils ont encore la noueuse vigueur :

« Les doigts secs d'Honorine se nouent comme de la vigne au creux de son tablier » (*Buc.*, p. 48).

« Sa figure (de Philippe) a bientôt l'air d'une souche trempée » (*Rag.*, p. 38).

(sur le bâton) « ses deux mains s'appliquent comme des nœuds » (*Rag.*, p. 97).

Ce sont d'ailleurs là des comparaisons que feraient à leur propre sujet les personnages eux-mêmes :

« Philippe qui vient de voir Barnave changer de chemise, dit de son épine dorsale, tant elle ressort :

— C'est comme s'il s'appuyait du dos à un bâton » (*Rag.*, p. 175).

Les arbres.

Tout heureux un jour d'être pris pour un arbre par un martin-pêcheur (*Hist. nat.*, p. 65), Jules Renard, s'il compare les arbres à des personnes, fait aussi la transposition inverse. Honorine est

« crasseuse et noire comme un arbre mort » (*Rag.*, p. 102).

« elle a beau avancer avec peine, comme si elle se déracinait à chaque pas » (p. 104).

« L'ivrogne, étonné, laisse son bras tomber comme une branche qui casse » (*Rag.*, p. 147).

Les feuilles.

Mais c'est plus souvent aux feuilles elles-mêmes qu'il rapporte la comparaison : à leur agitation rapide ou lente :

« Il était vêtu de morceaux rapiécés et déchirés. Il semblait peler des genoux à la tête, et de toutes ses loques, comme un arbuste de toutes ses feuilles, il frissonnait au vent » (*Vigne.*, p. 64).

« les bougies achevaient de s'éteindre, agitées par le vent comme de petites feuilles rouges » (*Crime*, p. 126).

à la rosée qui les couvre :

« il sue comme les feuilles un matin de rosée » (*Rag.*, p. 116).

aux morsures qu'elles supportent :

« ses oreilles, gelées par le froid, grillées par le soleil, semblent avoir été comme des feuilles en proie aux bêtes » (*Vigne.*, p. 50)

à leur chute surtout :

« Peu à peu tous partirent, mais lentement, avec des paroles inarticulées qui tombaient autour d'eux comme des feuilles mortes dans un air sans souffle » (*Clop.*, p. 162).

« la chute des paroles ressemble à celle des feuilles mortes sur l'eau plate comme un papier glacé, quand il ne fait pas un souffle de vent » (*La Mat.*, p. 34).

Les fruits.

La prune et la cerise sont deux fruits qui l'ont particulièrement intéressé ; il a aimé souvent jouer sur leur brillant, leur rondeur (« une prune gonflée comme une joue d'enfant boudeur », *Coq.*, p. 76) et souvent c'est à elles qu'il a pensé comme terme de comparaison :

« Je le brosse (le cheval) jusqu'à ce que le poil brille comme une cerise » (*Hist. nat.*, p. 28).

notamment à la prune pour l'œil :

« oh ! cet œil noir, rond et gros comme une petite prune » (*Hist. nat.*, p. 36) « son œil pleurait comme une prune (?) » (*Buc.*, p. 56).

« ... elle se sauverait, ou ses yeux lui sortiraient définitivement de la tête, comme le noyau d'un fruit qu'on presse » (*Ec.*, p. 91).

Il développe, au sujet du cochon, une comparaison avec la groseille à maquereau (*Hist. nat.*, p. 30). Les joues rouges sont

« pareilles à des pommes reinettes après un coup de soleil » (*Clop.*, p. 100).

Le vieux

« a la peau jaune et dure au toucher comme une cosse de légume sec » (*Sour. p.*, p. 240).

Le Paul venu voir le petit Joseph à l'hôpital,

« dès les premières paroles, pleure comme une grosse pomme cuite fendue » (*Rag.*, p. 42).

Et de façon plus banale, Maurice écrit à Blanche :

« je séparerai nos deux cœurs comme les moitiés d'un fruit mûr » (*La Mat.*, p. 59).

Les fleurs.

Peut-être avec un tempérament de vrai paysan, Jules Renard ne s'est pas beaucoup intéressé à la couleur des fleurs. Même dans une fleur, c'est sa disposition qu'il voit :

« (Le martin-pêcheur sur sa perche de ligne) » semblait une grosse fleur bleue au bout d'une longue tige » (*Hist. nat.*, p. 64).

et c'est plus fréquemment — nous retrouvons ici ce que nous analysons plus haut sur les éléments affectifs de l'image — une impression de l'ouïe et du mouvement que nous rencontrons :

« (les chardonnerets) jonchent la terre comme un bande de fleurs volantes » (*Coq.*, p. 60).

« il faisait envoler d'un peuplier une bande de chardonnerets et l'arbre semblait brusquement secouer des fleurs chantantes » (*Coq.*, p. 81).

LES PERSONNES OU LES ANIMAUX COMPARÉS A DES CHOSSES.

Dans cette confusion de toute la vie de la nature, il nous faut cependant accorder une place, plus rapide, aux personnes et aux animaux qui au contraire sont comparés à des choses inanimées. Ça et là une rapide comparaison est toute simple :

« courte, ronde, avec une taille de gerbe » (*Vigne.*, p. 32).

Telle autre, plus complexe, s'efforce de rendre un sentiment d'un personnage ; en général ces images sont de deux sortes :

— les unes dans un objet inanimé distinguent toutefois un mouvement :

« ses paupières battent, comme des volets mal accrochés » (*Ec.*, p. 18) ; (cette image où il y a à la fois le mouvement du volet et le pittoresque des volets qui comme les paupières ferment les regards, se retrouve ailleurs encore, cf. par ex. *Clcp.*, p. 158).

« celle-là (une perdrix) tombe, sans faire ouf ! comme un chiffon qu'on jette au nez du chien pour le dresser » (*Hist. nat.*, p. 70).

« Des mouettes effarouchées s'éparpillent dans l'air comme des

papiers (*Ec.*, p. 176) (l'indication sous-entendue de couleur a peut-être amené cette image au lieu de l'image de *jeuilles*).

— les autres sont celles où l'auteur se complaît, par un de ces procédés originaux de présentation et de construction dont nous avons parlé plus haut, à s'identifier lui-même non plus à un arbre, trop animé, mais à un mur :

« Dieu ! qu'il fait chaud ! n'y a-t-il pas un lézard sur mon front ? » (*Vigne.*, p. 97).

« j'ai un paletot couleur de muraille. Ça flatte tout de même » (*Hist. nat.*, p. 37).

Les jouets et les friandises.

Sur ce point de la comparaison de choses animées à des choses inanimées, un tour d'esprit tout spécial mérite d'être signalé : celui qui consiste à amener l'image d'une friandise ou d'un jouet d'enfant :

« Elle avait failli s'arrêter dans le bois vert des asperges, pareil à une petite forêt d'arbres de Noël, avec ses milliers de graines rouges, bonnes à cueillir comme des bonbons mûrs » (*Clop.*, p. 82).

« Poil de Carotte transpire, pareil au sucre de pomme qui poisse dans sa ceinture de papier » (*P. de C.*, p. 38).

« les doigts enveloppés de linges, pareil à une poupée d'enfant pauvre » (*P. de C.*, p. 121).

« Quand il a de l'eau jusqu'au ventre... il lui semble qu'une ficelle mouillée s'enroule peu à peu autour de son corps comme autour d'une toupie » (*P. de C.*, p. 39).

Ces images sans doute se rapportent bien à Poil de Carotte et s'expliquent peut-être par ce fait. Dans *Coquecigrues* cependant, M. Bornet

« s'arrête comme une toupie qui reçoit un coup de pied » (p. 40)

Le souci enfin de ne pas faire la comparaison attendue, dans la première partie de sa carrière littéraire notamment, le conduit à l'image du veau, du lapin, de l'agneau en miniature :

« (les lapins) les pattes de devant comme s'ils allaient jouer du tambour » (*Sour. p.*, p. 178).

(un agneau) « flageolant sur ses jambes raides, tout pareil aux petits agneaux en bois découpé dont on emplît des boîtes au jour de l'an » (*Clop.*, p. 200).

LA NATURE : SOLEIL, LUNE, ÉTOILES, NUAGES, NEIGE,
COURS D'EAU.

Le soleil rarement intervient comme élément de comparaison dans l'œuvre de Jules Renard :

« ses poils de barbe (de Tristan Bernard) brillent comme les rayons d'un soleil d'or » (*Vigne.*, p. 146).

La lune n'amène elle aussi qu'une image banale :

« un moment... elle fut presque heureuse, comme s'il eût fait clair de lune en elle » (*Clop.*, p. 188).

plus précieuse cependant dans les *Histoires naturelles* :

« (le ver luisant) cette goutte de lune dans l'herbe » (p. 41).

Jules Renard plus souvent exerce son imagination sur l'un et l'autre qui sont alors premiers points de comparaison :

« le soleil las qui défait sa couronne et pique, jusqu'à demain, ses rayons dans leur laine (la laine des moutons) » (*Hist. nat.*, p. 32).

ou la lune qui emporte nos secrets, et dont

« on voit encore à l'horizon le bout de l'oreille » (*Hist. nat.*, p. 5).

Les nuages, malgré leur caractère essentiellement fugitif, sont de préférence eux aussi l'objet de comparaisons : nous avons eu l'occasion d'en citer ; en voici d'autres encore :

« Les nuages glissent au ciel comme des fumées d'incendie » ; (*Buc.*, p. 84), ou « fument comme des flots d'eau chaude » (p. 86).

Plus fréquemment les lumières de la terre sont pour lui des étoiles :

« la lanterne sourde veillait sur eux, comme une étoile descendue » (*Crime*, p. 166).

« D'une pipe... une bluette de flamme s'échappe et s'éteint vite, toute seule sur la terre contre les astres de là-haut » (*Coq.*, p. 129).

L'eau des rivières et des ruisseaux, des coins de mares, comme il en a vu autour de Chaumot, renaissent aussi dans le compte des images :

« Elle impressionnait avec sa grande bouche noire où je ne voyais qu'une longue dent, comme une pierre au bord d'une mare » (*Vigne.*, p. 72).

« Sa pensée devient trouble comme les coins d'eau dormante qu'on bat avec une perche pour attirer les goujons » (*Clop.*, p. 178).

Le brouillard qui couvre les prés et les bois est si épais qu'on peut dire qu'il ressemble à de l'eau ; Renard relèvera cette image du choix heureux d'un verbe :

« ... la nature s'enveloppe d'une brume épaisse où les corbeaux nagent et crient au secours » (*Rag.*, p. 180).

La neige enfin est pour les hommes de lettres une source habituelle d'images, de la neige qui est une nappe (*Coq.*, p. 79) aux papillons blancs (*L'Œil c.*, p. 152 ; avec en même temps un sens figuré). Cette chose vue, où la neige sert de base à la comparaison :

« (la boule de neige) roule et s'enveloppe à chaque tour comme d'une feuille d'ouate » (*Coq.*, p. 126).

est cependant d'une exactitude d'impressions à signaler. Et l'on sait que Jules Renard a composé lui aussi son « tableau de neige » (*Buc.*, p. 86).

Voici cependant des sensations rendues par l'image de la neige :

« un mouchoir fin comme un flocon de neige » (*Crime*, p. 140).

« sa face s'empourprait sous ses poils blancs, semblable à un soleil rayonnant sous un horizon de neige » (*Sour. p.*, p. 242).

(il chercha une réplique) « qu'il roula dans son cerveau comme un enfant pétrit entre ses doigts une boule de neige » (*Sour. p.*, p. 251).

« Il me semble que je change de chemise dans la rue au mois de décembre, les bras levés, et que j'enfile des manches de neige » (*Ec.*, p. 153).

Ainsi se présentent dans l'œuvre de Jules Renard, sans le secours du contenu de tubes à couleurs, les descriptions des paysages, des animaux, des paysans ; mais avec goût et précision, l'auteur les décrit en fonction d'eux-mêmes, en faisant concorder la nature et l'homme en équivalence, en « recréant à notre fugitive image nos frères inférieurs » (1). Qu'il y ait ici plus de lyrisme, là plus d'humour, là encore plus de simple décalque réaliste, Jules Renard y est particulièrement sensible au parfait accord de la nature et de tout ce qui vit dans la nature.

AUTRES THÈMES.

Nous allons analyser d'autre part divers thèmes encore qui, s'écartant de ce domaine, n'en montrent pas moins d'autres côtés du tempérament artistique de notre auteur ; ils traduisent aussi de ses sentiments profonds ou sont simplement le reflet de certaines de ses préoccupations ; plus simplement encore ils indiquent telle ou telle scène, tels ou tels objets qui frappent ses regards de préférence à tels autres, sans raison particulière.

La mort.

L'idée de la mort est sans doute un thème littéraire d'image ; elle hante cependant l'esprit de Jules Renard (*le Journal* l'atteste) — il y consacre plusieurs images :

« La première croisée s'allume, jaune comme une veilleuse près d'un linceul » (*Buc.*, p. 86).

« Ils vont sortir silencieux, comme d'une maison où quelqu'un vient de trépasser » (*Coq.*, p. 119).

(les habits de la famille accrochés au porte-manteau) « On dirait des suicidés qui viennent de se pendre après avoir eu la précaution de poser leurs bottines » (*P. de C.*, p. 131).

« La flammèche de la bougie s'envola comme une petite âme dans les ténèbres » (*Sour. p.*, p. 190).

(1) H. BACHELIN, *ouv. cité*, p. 72.

La religion.

« Les trois dominantes de Renard, écrit Henri Bachelin (1), sont la sympathie pour les pauvres, la foi en la République, et le mépris pour le prêtre qui reste trop en deçà de l'idéal qu'il propose à autrui ». Anticlérical, il l'est, mais sans fanatisme. « J'admire le catholicisme non comme religion, mais comme poésie », dit-il dans l'*Ecornifleur*, page 129, dans un chapitre où d'ailleurs reviennent toutes les plaisanteries les plus quelconques touchant les églises. Et les images, assez fréquentes, qui évoquent ce qui se rapporte à l'église, sont inévitablement toujours marquées d'une pointe d'humour.

« Phémie, vilaine comme un diable de vitrail » (*Clop.*, p. 91).

« sa bouche se fermait lentement comme a prèsune communion » (*Clop.*, p. 185).

... « une vague qui retombe, pluie fine, mordante, acidulée et bénit notre agonie » (*Ec.*, p. 140).

« Mais frémissante comme une vierge de chapelle qui s'animerait tout à coup sous la piqure d'une araignée, par son attitude elle redouble ma confusion » (*Ec.*, p. 157).

(la trompette) « invisible, muette, comme celle du jugement dernier » (*Sour. p.*, p. 180).

« A ces mots, les femmes et les hommes se dressèrent comme dans une église » (*Vigne.*, p. 155).

« Les cloches sonnaient toujours, moins vibrantes, coupes pleines de sons pour les âmes que l'extase altère » (*Crime*, p. 105).

« Une odeur de roussi la suffoque, et vite elle se signe : elle a vu le diable » (*Buc.*, p. 34).

Le délégué cantonal.

Sensible aux misères physiques et morales des gens de son pays, il a voulu aussi agir par lui-même. Et en même temps le conseiller municipal, le maire, le délégué cantonal ont pu ça et là croquer quelques tableaux pour l'homme de lettres (2). Mais dès avant ces fonctions officielles, il s'était intéressé aux enfants des rues et des écoles. Nous

(1) *Ouv. cité*, p. 29.

(2) Ce n'est qu'une image intellectuelle que celle-ci : « il avait... un teint pâle et assez de ventre, comme le type du blanc dans les géographies élémentaires » (*Crime*, p. 149).

songeons par exemple au dialogue sur la route, intitulé *Ecole en plein vent* (*Buc.*, p. 54-7). Voici d'autres images :

« Il a tant plu que, dans chaque ornière de la route, une petite fille pourrait s'installer un lavoir » (*Buc.*, p. 87).

« Il pousse des cris aigus comme un maître d'école qui ne parvient pas à dominer sa classe » (*Ec.*, p. 83).

« elles poussent (les boules sautantes que sont les moutons) des cris étourdissants et mêlés, comme des enfants qui jouent sous un préau d'école » (*P. de C.*, p. 92).

« L'école des filles et des garçons se tient sage, comme si elle écrivait une dictée » (*Lant. s.*, p. 46).

Les signes d'écriture ; les dessins.

Jules Renard — nous avons eu l'occasion de le préciser plus haut — constamment se préoccupe de la page d'écriture, de sa présentation typographique et par un souci de grammairien qui ne s'attacherait qu'à la forme des caractères note et surveille tous les signes d'accentuation. M^{me} Vernet en buvant son thé a « un petit doigt en accent aigu » (*Ec.*, p. 22). — Le corbeau est « l'accent grave sur le sillon » (*Hist. nat.*, p. 66). Et il voit dans le vol irrégulier des hirondelles des points, des parenthèses, des retours à la ligne... (*Hist. nat.*, p. 61).

« Les éclairs sont interminables et fantaisistes comme des signatures de grands hommes » (*Buc.*, p. 83).

Les lignes et les dessins rapides arrêtent aussi sa pensée :

« les lignes droites des dos immobiles (des bœufs) s'espacent comme celles d'un papier réglé » (*Coq.*, p. 85).

« Honorine Fré à soixante ans passés se tenait droite comme une pointe » (*Clop.*, p. 27).

(le baigneur) « verse l'eau froide sur son crâne... silhouette au charbon sur le vert bouteille de la mer » (*Ec.*, p. 118).

« Son profil (de Ragotte) semble dessiné par un petit gars de l'école primaire. Le cordon du tablier la divise en deux boules d'égale grosseur » (*Rag.*, p. 20).

De là à plus d'humour, il passe au tableau-réclame, qui lui permet en même temps d'éviter l'image traditionnelle :

« Le voilà rigide (le lapin), les pattes écartées, comme pour une réclame d'armurier : *On tue net, on tue loin* » (*Hist. nat.*, p. 34).

« Coulée, stupide, Agathe, tenant sur son ventre la couronne qui pèse cinq livres, semble la réclame en cire d'une fabrique d'appareils de sauvetage » (*P. de C.*, p. 52).

Nous l'avons vu, Jules Renard note plus volontiers des lignes, des mouvements que des couleurs (1). Même dans une image comme celle du baigneur silhouetté au charbon sur le vert bouteille de la mer, c'est, croyons-nous, plus au dessin lui-même qu'aux nuances que l'auteur a songé. Voici cependant quelques images où domine le souci de la couleur : le blanc et le rouge. « Blanc comme du lait » est l'image banale : l'emploi du « petit-lait » d'un blanc légèrement bleuté le rachètera :

(la lune) « verse devant elle... une lueur claire comme un flot de petit-lait » (*Crime*, p. 108).

ou encore :

« des cervelles se répandaient, blanches comme du lait d'herbe à verrues » (*Coq.*, p. 60).

Le rouge est « sang » :

« les mûres rouges saignaient » (*Crime*, p. 162).

« Des plants de fraises apparaissaient, comme tachetés de sang » (*Clop.*, p. 171).

Mais vite une autre image vient s'ajouter à elle, celle d'un mouvement, et de lignes, comme dans cette image déjà citée :

« elle forme et déforme (avec le sang du cochon qui se coagule) les plis lourds d'une étoffe écarlate » (*Vigne.*, p. 21).

Les périodes militaires.

Son année de service militaire et ses périodes d'exercices, dont il donne dans *le Journal* de savoureux aperçus, ont laissé aussi quelques souvenirs à l'homme de lettres :

(1) Cf. par exemple « les prunelles, encore vertes, éparses comme des perles de colliers brisés » (*Crime*, p. 162).

(la vieille se mouche) d'un seul souffle, raide comme un soldat au port d'armes » (*Coq.*, p. 128).

« mon regard... passe entre les lèvres ouvertes comme un cran de mire » (*Ec.*, p. 74).

(à propos des bêlements de brebis qui appellent leurs petits)
« C'était la sonnerie des tétés » (*Clop.*, p. 202).

Mais des coquelicots :

« Ils éclatent dans le blé, comme une armée de petits soldats » (*Hist. nat.*, p. 54).

n'est plus qu'une image d'Epinal.

Les thèmes modernes.

Quelques images enfin ont trait au développement scientifique de l'époque : électricité, usines.

« un rire qui le faisait danser comme une pile » (*Crime*, p. 136).

« Elle vibre comme en communication avec une pile » (*Ec.*, p. 161).

« elle grésille (la libellule) comme si elle volait à l'électricité » (*Hist. nat.*, p. 45).

« Les couvertures en tuiles rouges semblaient, au soleil couchant qui les incendiait, d'énormes plaques de tôle sortant du four » (*Crime*, p. 118).

« sa voix pauvre et honteuse de se faire entendre semblait une voix amincie entre ses dents comme par un laminoir » (*Sour. p.*, p. 212).

Mais c'est en général autour de lui, dans le décor habituel de sa vie, de ses promenades qu'il prend le thème de ses images.

Scènes diverses de la campagne.

Sauf dans les ouvrages comme l'*Ecornifleur* ou la *Maîtresse*, à pages littéraires ou sentimentales, et où les images sont plus conventionnelles, ou plus précieuses, il y a dans l'œuvre de Jules Renard peu de scènes évoquées qui ne soient pas des scènes de la campagne.

Celle-ci peut-être, des *Histoires Naturelles* :

« Je me sens ému... comme un rêveur qui sourirait par hasard à une femme inconnue et la voit sourire » (*Hist. nat.*, p. 60).

ou celle-ci, symbolique et de grosse ironie :

(au tir aux pigeons) « Quel coup de fusil ! C'est beau comme un coup de poing d'ivrogne sur une petite bouche d'enfant ! » (*Vigne.*, p. 98).

Mais voici Jules Renard dans le décor de chaque jour.
— Et d'abord devant la porte :

« Devant la porte fermée, ils (les canards) dorment tous deux, joints et posés à plat, comme la paire de sabots d'une voisine chez une malade » (*Hist. nat.*, p. 9).

La chambre de réception.

Tout le décor traditionnel de la maison de petit bourgeois, ou celui de la pièce de la maison de campagne dont on soigne l'ordonnance et l'aspect, avec son rococo habituel, le frappe tout d'abord :

« Sphinx de faïence pour cheminée, rêvassez-vous ? » (*Ec.*, p. 74).
(les deux sœurs) « collées l'une à l'autre comme des figurines de porcelaine » (*Sour. p.*, p. 258).

« Vraiment elle n'avait oublié que de poser sur la cheminée, à droite et à gauche de la pendule, ses deux inutiles coquillages, ses oreilles sourdes » (*Coq.*, p. 76).

« Assis en *chandelier*, le souffle doux, les lèvres jointes et l'œil cerclé de rose, il regarde » (*Hist. nat.*, p. 34).

Les travaux domestiques.

L'entretien du linge :

« La neige s'installait doucement, sur le sol, comme le linge blanc dans les armoires » (*L'Œil c.*, p. 139).

(les toiles d'araignée qui) « bombent, se vallonnent comme un drap agité par des blanchisseuses » (*Clop.*, p. 97).

(le bois se couvrait de brumes blanches) « comme si des laveuses invisibles eussent étendu leur linge » (*Crime*, p. 164).

« il ronflait et une buée de lessive ressortait à double jet de ses narines » (*Coq.*, p. 42).

« Tous les fils qui me retenaient là-bas se brisent. Les bouts

s'accrochent à mon âme, et je pourrais la secouer comme un tablier de couturière » (*Ec.*, p. 180) (1).

« les rayons d'une lune... se croisent comme les aiguilles d'une tricoteuse » (*P. de C.*, p. 91) (2).

L'entretien du ménage : Un thème sur ce point revient souvent chez Jules Renard, c'est celui de la tête de loup :

« Sa tête chevelue semblait une tête de loup pour nettoyer les araignées » (*Clop.*, p. 200).

« Sa tête, qui touche aux poutres, servirait de tête de loup pour enlever les toiles d'araignées » (*Coq.*, p. 85).

« Le peuplier porte à sa pointe un vieux nid de pies hérissé en tête de loup, comme s'il voulait balayer ces nuages... » (*Vigne.*, p. 15).

La cuisine : il y a fait rarement allusion :

(leurs nuques) « luisent comme des casseroles de cuivre » (*Lant. s.*, p. 16).

La basse-cour :

Cette poule nous y précède :

« Elle se précipite dehors comme une poule qui reçoit un bâton dans les pattes » (*Rag.*, p. 160).

« La bataille de la Gagnarde et de la Morvan est un combat de coqs » (*Coq.*, p. 107).

Et voici le thème des œufs :

« des bruits vagues, légers comme des œufs vides » (*Coq.*, p. 51).

« la tête vide comme un œuf percé » (*Buc.*, p. 66).

« Aujourd'hui d'une timidité ridicule, j'ai l'air d'avoir des œufs dans mes poches » (*Vigne.*, p. 117).

ou encore avec cette autre attitude vécue :

« il avançait à petits pas, comme quelqu'un qui porte un bol de lait » (*Coq.*, p. 9).

(1) Cette dernière image enlève à la traditionnelle image intellectuelle des *liens moraux* qui sont des *liens* au sens propre (assez fréquent chez RENARD, cf. « je renoue l'une à l'autre ces deux âmes près de céder comme des cordes usées », *Ec.*, p. 23) son caractère proprement intellectuel et la fait vivre doublement.

(2) Nous avons eu à citer plus haut quelques exemples de ce thème d'images qui a trait au travail des tricoteuses (cf. p. 302 par ex.).

Dans la rue du village.

Toute la rue s'anime. De la poche du paysan dépasse souvent le mouchoir mal rentré :

« l'une (une araignée) laisse pendre sa corne comme une poche perd son mouchoir... » (*Clop.*, p. 97).

Les regards curieux se devinent dans l'encoignure d'une porte :

(à travers les tuiles) « des pointes de jour qui glissaient sur les fétus de paille comme des regards curieux » (*Crime*, p. 159).

et cette autre image analogue :

« Je voyais clair et loin, comme par une petite lucarne » (*Coq.*, p. 26).

Est-ce une scène vécue que cette image évoque ? cette cruauté de garnements de rue sur les chiens rôdeurs :

« son pied gauche (d'un boiteux qui court), toujours en retard, raie la poussière de la route, danse et sonne comme une casserole » (*P. de C.*, p. 111).

« De la grange ouverte sort le murmure du tarare » (*Coq.*, p. 10 ; *Rag.*, p. 32) ;

et bientôt l'auteur est dans les champs.

A travers champs.

Avant, un enclos avec des chèvres :

« Comme des chèvres qui étaient là-bas au milieu du parc et qui accourent vers la haie, curieuses, au signe du promeneur, les figures se rapprochent » (*Vigne.*, p. 106).

Une herse au coin d'un champ :

« des chèvres brunes, dont les cornes ressemblaient à des dents de herse » (*Crime*, p. 161).

un bouvier au loin :

« Une meule de paille... avait l'air d'un gigantesque bouvier accroupi dans sa limousine » (*Crime*, p. 106).

L'œil du chasseur est en éveil :

« elles filaient comme des lapins » (*Vigne.*, p. 34).

« Je suis pris d'inquiétude, comme un lièvre qui écoute » (*Ec.*, p. 29).

Le promeneur assiste à une scène au bord de l'eau :

« Dressé sur la pointe des pieds, le corps étendu, pareil à un animal qu'on veut noyer et qui s'accroche au rivage » (*Ec.*, p. 81).

Il joue au passage avec l'écho, les chardons :

« Son irritation s'apaisait comme un écho, par petites trépidations » (*Clop.*, p. 149).

(un mot qui s'envole de la bouche) « aussi aérien qu'une tête de chardon » (*La Maît.*, p. 43).

L'hiver il va voir les inondations et l'eau qui gèle, menue, sur les prés :

« elle temporise, elle marche sur une glace craquante ;

et par associations :

... les couches d'eau cédant au poids l'une de l'autre, semblables à de minces lames de verre » (*Clop.*, p. 165).

ou :

« Toute la vallée (inondée) est comme une immense glace en morceaux » (*Buc.*, p. 87).

E. CONCLUSION

Au terme de notre promenade studieuse dans la galerie des images de Jules Renard, notre moindre faute sera peut-être d'avoir cité abondamment l'auteur. Et nous sommes loin encore d'avoir réussi à faire sentir au lecteur cette « irritation acidulée » qui, selon l'expression de Léon Blum, est la caractéristique des livres de Jules Renard ! Chez cet étonnant chasseur d'images, tant d'images seraient à citer, qui se passent de commentaire

parce qu'elles sont — et c'est là le secret de son talent — « à la fois criantes de vérité et nonobstant singulières, inattendues » (1). Est-il unique ? selon le désir que formule l'épigraphe que nous avons choisie en titre de ce chapitre. La chasse aux images a pris une telle ampleur depuis près d'un siècle qu'il serait prétentieux de vouloir l'affirmer. Ce ne sera pas pourtant un des moindres mérites de Jules Renard qu'un canard ou veau décrit par lui « est plus essentiellement canard ou veau et nous représente mieux son type que ne sauraient le faire tous les veaux ou tous les canards de nos basses-cours » (2). Il y a chez lui — nous ne cherchons pas à le nier — un goût plus ou moins contestable pour les jeux d'esprit, depuis le frottement des mots entre eux à ce rapport délicat que l'on peut tout de même saisir entre deux idées peu communes. « En voulant être ingénieux, il n'a été que précieux (3). » Et jamais d'autre part Jules Renard ne verra s'émousser cette clairvoyance pointue de l'homme de lettres pour toutes les vilénies de ses confrères, ni cette ironie singulière que donne la perception aiguë de ce qu'un objet, saisi dans un de ses états fugitifs « ne présente pas d'abord, mais qui est en effet en lui ». Mais il y a aussi chez lui une sensibilité spéciale, un mode nouveau d'associer les impressions : n'entendons pas par là préciosité, et ne nous laissons pas éblouir par la partie consciente de son œuvre. Sensible à toute la vie de la nature, il a su, de son œil clair, en saisir sur le vif certains aspects seulement et sans sortir d'elle, par une simple équivalence, mais judicieusement rapportée, nous la faire voir d'un trait aussi net que possible, tout en la marquant à son sceau.

(1) Expression de PAUL SOUDAY, *Le Temps*, 24 décembre 1913 ; cité dans *L'Œil c.*, p. 455. Lui-même le constatait par cette remarque du *Journal* : « Quand j'adressais à Mendès, pour le *Journal*, quelques pages d'une vérité longuement, scrupuleusement observée, au coin du manuscrit qu'il envoyait à l'imprimerie, il indiquait : *Fantaisie* » (*J.*, 10 déc. 1906).

(2) P. SOUDAY, *art. cité*, p. 454.

(3) D. MORNET, *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines*, p. 178s.

Et son cachet, selon nous, ce n'est pas dans l'image, pour nouvelle qu'en soit l'impression qu'il faut le chercher, c'est dans la langue toujours polie, limée, frottée, dans la disposition extérieure des phrases d'un écrivain aussi inquiet que consciencieux.

CHAPITRE VII

CONCLUSION

Il nous aurait été agréable, pour conclure, de prendre aussi en épigraphe une citation du *Journal*. Ouvrant le premier volume du *Journal* qui n'a pas quitté notre table de travail, nous sommes tombés sur cette réflexion :

« Analyser un livre ? Que dirait-on d'un convive qui, mangeant une pêche mûre en retirerait les morceaux de sa bouche pour voir (1) ? »

On comprendra que nous n'ayons pas insisté. Puisque nous avons tenté cette description d'un style, puisque nous avons retiré les morceaux pour voir, il nous faut cependant conclure.

Comment se caractérise le style de Jules Renard. Quelle est l'importance de cet écrivain ? c'est en essayant de répondre à ces deux questions que nous terminerons cette étude.

Le style de Jules Renard.

Nous voudrions pouvoir dire, comme cet ami de Sainte-Beuve qui « quand il a une fois saisi le procédé et la manière d'un écrivain » disait, posant le livre : « Oh ! toi je connais maintenant *ton gaufrier* » (2).

Si l'inspiration de Jules Renard est toute spontanée, son style est particulièrement apprêté : c'est sans conteste, la première remarque qui se dégage de notre travail. Le secret de son art est que, ayant repétri toujours

(1) *J.*, p. 122, 15 mars 1892.

(2) SAINTE-BEUVE, *Port Royal*, éd. Hachette, 1912, t. II, p. 80.

la même glaise, il a réussi à ne pas donner au lecteur l'impression d'un style laborieux.

Il faut bien en convenir cependant : quelque effort que l'on fasse pour ranger ses notes nombreuses dans le cadre traditionnel d'un art d'écrire, ses théories restent confuses. Et elles restent confuses parce que l'écrivain s'est trouvé ballotté entre deux courants contraires. Si l'on veut bien se souvenir de l'introduction et de la conclusion de chacun des chapitres de notre travail, nous nous sommes chaque fois appuyé sur la même remarque : il y a chez lui à la fois le goût du précieux et le désir de la simplicité — parce qu'il a le souci de la perfection. Il a cultivé Bossuet et Pascal et son admiration pour Victor Hugo était sans limite (1), et alors que l'on pouvait s'attendre de sa part à un style flamboyant, c'est le style sans fioritures de La Fontaine, de Molière, de La Bruyère, qu'il recherche. Il y a chez lui à la fois un homme d'esprit et un scrupuleux observateur et écouteur de la nature. Il n'a voulu que rendre sensible aux autres la simplicité nue de la campagne et de la vie (2), mais l'homme de lettres intervient qui veut faire montre d'un style « neuf ». On n'arrive pas comme cela à un style à la fois simple et original (3), quand on a comme lui l'esprit si sensible à toutes les trouvailles d'expression.

Une constatation s'avère essentielle quand on parle de Jules Renard : par sa façon d'observer et de penser, Jules Renard est pour le lecteur un chasseur d'images, mais inquiet de la corruption que l'image trop poursuivie porte en elle, il a constamment tendu à un style sec, sans bavures, « dramatique ». Nous nous sommes hasardé au cours des pages précédentes à rendre de façon pittoresque cette idée par deux images : celle de la floraison d'images qui n'a qu'un temps, celle aussi de l'orage et des

(1) « Si V. HUGO n'existait plus, le monde où se meurt la beauté qui m'enivre deviendrait tout noir » (*J.*, 17 nov. 1901, p. 684).

(2) « Et j'aurais une casquette avec ces mots en lettres d'or : « Interprète de la nature » (*J.*, 14 juin 1894, p. 223).

(3) « Je veux me faire un style clair aux yeux comme une matinée de printemps » (*J.*, 6 nov. 1898, p. 496).

éclairs qui sillonnent le ciel. Un troisième se présente à nous que nous nous excusons de donner : nous avons pu voir dans le dernier chapitre ce thème comme un thème qu'il a bien aimé, celui du geste chasseur de mouches : continuellement les mouches de la préciosité le harcèlent, et continuellement il cherche à s'en débarrasser. Le résultat est que nous ne pouvons guère affirmer que Jules Renard en tant qu'auteur est l'auteur de *l'Ecornifleur* plutôt que de *Poil de Carotte*, plutôt que des *Histoires Naturelles* ou l'auteur de *Ragotte*. Mais la différence au fond qu'il y a d'un ouvrage à l'autre vient de la place plus ou moins grande qu'y tient le goût — contestable avouons-le — des jeux d'esprit. Et puis cela : quel est le tempérament et l'instinct de l'écrivain ? Comment il a pu parvenir à une « limpide subtilité » (1) ? Pourquoi a-t-il su trouver « des alliances originales entre la simplicité même de la vie et les parures de l'imagination » (2) ? c'est l'affaire de « ceux qui écrivent sur la littérature des autres » (3). Notre entreprise n'a voulu être que celle d'un grammairien, et si tout de même, nous avons été obligés d'étudier d'abord la *manière* de Jules Renard par l'intermédiaire des réflexions non ordonnées du *Journal*, par l'analyse de son esprit, et l'observation de son travail, c'est sur l'application, sur le style que nous voulons surtout apporter des conclusions. C'était notre intention au départ : rendons maintenant nos comptes.

Le style c'est le vocabulaire, la syntaxe, la vie enfin qu'apportent les images.

VOCABULAIRE.

Il emploie les mots qu'il faut et toujours un vocabulaire de bonne frappe. Rien chez lui qui gratte, qui pique, qui surprenne ? A chaque mot une idée claire est attachée. C'est le langage de tout le monde, ce sont les mots fran-

(1) R. LALOU, *art. cité*.

(2) D. MORNET, *ouv. cité*, p. 179.

(3) *J.*, p. 673, 23 oct. 1901.

çais qu'il emploie ; les seuls mots techniques ou dialectaux que vous et moi comprenons au premier abord ; une très légère pointe de purisme cependant dans le fait de donner à certains mots de notre langue tout le sens dont ils sont chargés. C'est par là que l'on peut dire que son vocabulaire est riche.

Pour le vocabulaire donc Jules Renard n'a que la caractéristique du bon écrivain ; il reste conforme au génie permanent du français. Et si la grammaire, elle aussi, est tout bonnement celle qu'emploie quiconque veut être digne de tenir la plume, l'originalité de l'écrivain sera ailleurs. Pour traduire les nuances, les mouvements, la vie, pour rendre sensibles les détails, Jules Renard se servira d'une syntaxe adroite et d'images.

SYNTAXE.

C'est par la phrase que Jules Renard est original. Il en avait la conscience et la fierté, témoin ce dialogue :

« Je dis à Capus :

— Ah ! dame, mes phrases sont plus difficiles que les tiennes.

— Oui, répond-il, quand on supprime un mot dans ta phrase, elle croule. On peut tout supprimer dans la mienne : elle reste (1). »

Une phrase est *d'abord* pour lui dans sa « coupante netteté » *la proposition* : le sujet, le verbe, l'objet. Cela donne à son style cette concision dont on peut faire la qualité essentielle de notre auteur, cette brièveté à laquelle il se complaît jusqu'à donner, au point extrême, à ses pages la présentation typographique qui lui est propre de l'alinéa-phrase.

Ensuite elle est deux fois une proposition simple, mais avec ceci de caractéristique que la première définit et que la deuxième décrit, que la première raconte et que la deuxième met le doigt sur le détail à la fois essentiel et pittoresque. Il ne se sert des subordonnées que dans la mesure où il ne peut s'en passer, et il en fait usage par

(1) *J.*, p. 774, 7 oct. 1902.

La présentation dramatique, qui donne au style plus de concision encore, semble poursuivre Jules Renard (1). On trouve ce type de phrase tout au long de son œuvre : c'est cependant bien là la tendance essentielle de l'auteur puisque tout l'art de *Ragotte* ne sera fait que de bouts de dialogues.

L'image, elle, trouve place partout aussi dans son œuvre, mais elle a, nous l'avons vu, son épanouissement dans les *Histoires Naturelles*.

L'IMAGE.

Contrairement à l'impression que donnent habituellement les morceaux choisis de Jules Renard, ce n'est pas, selon nous, l'image qui fait tout l'art et l'originalité de Jules Renard. La conclusion de notre précédent chapitre sur les images a expliqué cette opinion. Cela tient surtout à la nature même de l'image de Jules Renard. Sans doute il y a deux sortes d'images chez lui : l'image purement intellectuelle, qui vient du cliquetis des mots ou du bouillonnement de la pensée : il en a peut-être trop usé, soit qu'il déforme les traits d'esprit habituels, soit qu'il en découvre de nouveaux : ainsi s'extériorisaient sa parfaite clairvoyance et son besoin de franchise. Mais cette sorte d'esprit ne peut suffire à établir l'originalité d'un auteur. Et dira-t-on des autres images qu'elles sont la caractéristique de Jules Renard par cela qu'elles sont d'une justesse déconcertante ? Tout auteur n'a-t-il pas cette prétention ? Elles ont cependant une grande importance. L'image chez lui n'est pas l'image qui vient simplement animer une idée, suppléer à l'insuffisance du détail précis : Jules Renard ne dirait pas comme Montaigne : si je ne *comme* bien, qu'un autre *comme* mieux que moi (2). Elle est chez lui une façon de penser. D'abord elle est toujours teintée de cette pointe d'humour que son tempérament et son

(1) « Donner à toutes ces notes la forme du dialogue » (*J.*, p. 669, 29 sept. 1901).

(2) *Montaigne*, I, 102.

tour d'esprit apportent à toutes choses ; ensuite elle est non pas tant la transposition en un autre objet qu'un détail particulier qui s'anime jusqu'à se substituer à l'objet d'où il est parti. De là cette palette d'images, de la comparaison par *comme* en fin de phrase à la définition recherchée qui force le lecteur à rétablir pour sa compréhension les différentes étapes que l'auteur a brûlées.

Il y a des réussites dans ce papillotement d'images, des images vraiment neuves, imprévues — nous les avons analysées — et d'une étroite adaptation à la chose décrite. Mais pour nous, nous insistons sur ce point, c'est par la phrase seule que Jules Renard reste original. L'image n'est qu'une façon d'en rompre le mouvement, et elle-même prend de la valeur par la façon dont elle déteint sur les membres de la proposition, ou dont au contraire elle se construit elle aussi avec tout le morcellement d'une phrase de simple description.

L'importance de Jules Renard.

Nous n'avons pas l'intention de rivaliser de formules avec tous ceux qui ont essayé de définir — avec quelle recherche ! — l'art de Jules Renard. Et M. Léon Guichard, avant nous, a exposé l'action qu'il a pu avoir sur certains écrivains et sa place dans notre littérature de la fin du siècle dernier (1). Ce n'est pas un « grand » écrivain que nous avons étudié. « Je suis, dit-il lui-même, un écrivain, que, seul, le goût de la perfection empêche d'être grand (2). » Et nous ne croyons pas non plus — ç'aurait pu être là une des raisons de le choisir — que les phrases des *Histoires Naturelles* « aient faussé l'évolution nor-

(1) Dans la Conclusion de sa thèse, p. 371, sqq. Nous n'avons garde d'oublier ceux qui au contraire critiquent absolument l'œuvre de J. Renard, la toute récente thèse par ex. de M. GILLE sur Jules Valès, où l'auteur pour prôner l'écrivain qu'il étudie, ne trouve chez J. Renard que hargne, plagiat, pauvreté, touchant le style, travail et artifice. Nous voudrions un milieu entre l'admiration outrancière et la haine de parti pris.

(2) *J.*, p. 507, 15 janv. 1899.

male de la phrase moderne » : nous ne lui reconnaissons pas une telle importance. Mais « il a surgi un beau jour avec ses rythmes, ses images, ses types qui lui appartenaient en propre. Il est né original comme on naît boiteux ou bossu » (1). C'est un écrivain original : « Ne jamais rien faire comme les autres en art (2)... » Et pourtant le premier point de son originalité est de n'avoir pas considéré comme de vains mots le vocabulaire, la grammaire, le travail du style ; — de nous avoir d'autre part donné une leçon de loyauté et de travail. Seulement, chez cet artiste de la prose, au style toujours pointu, l'art se sent peut-être trop. A l'opposé du style broussailleux, il a montré qu'il n'est pas besoin d'une phrase périodique et ample pour rendre la richesse de la vie, mais que la phrase française moderne limée, polie, concentrée peut traduire tout ce qu'elle a à traduire et donner en même temps une belle prose. S'il s'est contenu dans ces limites étroites, il est tout de même de ces rares auteurs chez qui la pureté du style, la simplicité de la phrase — malgré les feux jetés ici et là —, réconfortent le lecteur de toute la camelote des faux artistes de la prose.

(1) *J. de Pierrefeu*, cité dans notes *Clop.*, p. 226.

(2) *J.*, p. 128, 13 mai 1892.

INDEX LEXICOLOGIQUE ⁽¹⁾

A

abîmer (s'), 63.
accourcissement, 58.
affaire, 68, 93.
affriandé, 60.
affriander, 94.
aga (impératif), 79.
agace, 100.
agriffer (s'), 61.
aie (mot d'appel), 98.
ailes de pigeon (danse), 100.
ameuter, 69.
amuser, 68.
andains, 97.
anhéleuse, 65.
apercevable, 60.
appointir, 98.
apprivoisé, 60.
arche (meuble), 99.
areutir, 92.
aristoloche, 55.
assaisonner, 94.
attraper, 68.

B

bâiller, 81.
balais, 101.
balise, 57.
balle (d'avoine), 55.
ballement (adv.), 79.
bancale, 72.
barbe de bouc, 101.
barboter, 69.
barboulotte, 100.
bassie, 99.
beau (l'avoir), 91.
bec, 70.
béjaune, 58.
berdin, 100.
bertilles, 101.
bétifier, 93.
beurre (fig.), 69.

bic-à-l'œil, 84.
bicher (se), 81.
bigre, 87.
bigue, 100.
bisquer, 70.
biquignon, 96.
bluette, 63.
bobèche, 57.
boisselées, 96.
bon sang (nom de nom), 86.
bonimenter, 69.
bouchon, 58.
boudard, 102.
boue (manger la), 103.
bouffer, 63.
bougre, 86, 87.
bougresse, 86.
bouillon, 70.
bourdoudou, 92.
bourgeoise, 70.
bourraquins, 102.
bourrique, 85.
bourrir, 55.
bousilles, 102.
braque, 85.
bran, 63.
branle, 100.
braverie, 102.
bredouille, 72.
bretelles (galette aux), 100.
bricoler, 81.
brimbaler, 69.
briquet (battre le), 81.
broustillon, 99.
brouter, 94.
brûlée, 99.
brûlots, 100.
bue, 99.
butorderie, 65.

C

cabot, 70.
cacaber, 55.

(1) Voir chapitre III, p. 49 à 54.

cacarder, 56.
 calfeutré, 72.
 calotter (se), 81.
 camboules, 102.
 canard, 70, 92.
 cancouelles, 101.
 capeline (à la), 103.
 carnassier, 94.
 carne, 86.
 casse (casserole), 99.
 cenelle, 55.
 cercler, 61.
 cétoine, 55.
 châtre, 87.
 charrette (dire), 93.
 charron (Charon), 92.
 chêne (le droit jeu), 100.
 chercher (se), 81.
 ch..., 83.
 chiner, 70.
 chiper, 72.
 chiquenauder, 92.
 chopine, 72.
 choses (faire des), 72.
 chouberski, 57.
 claie, 55.
 clapis, 56.
 clapotage, 58.
 claques, 72.
 clocher (verbe), 68.
 cloportes, 58.
 cloué, 92.
 cochon, 85.
 cochonné, 70.
 cocu, 70.
 coissots, 101.
 col, 63.
 colique, 58.
 collage, 73.
 coller, 70.
 colleter (se), 70.
 colloque, 59.
 combe (injure), 92.
 communicable, 60.
 communier, 77.
 condoléante, 66.
 contournement, 59.
 coquecigrues, 63.
 corbillon, 57.
 cordeler (se), 61.
 corner, 70.
 coronat, 92.
 corporée, 92.
 corps, 94.
 cosser, 57.
 couette, 99.
 couper (la), 70.
 coureuse, 81.
 coutelées, 97.

couvertement, 63.
 crâne (adj.), 70.
 crapaudine (à la), 64.
 cravates (braconnage), 55
 créature, 85.
 crever, 84.
 cribler, 61.
 crissantes, 60.
 cristalliser, 61.
 croquer, 62.
 croûle, croûler, 56.
 cul, 78, 84.

D

dada, 68.
 damasquinures, 57.
 débarrasser (se), 89.
 débêtir, 94.
 débouffir, 89.
 décesser, 89.
 déchiqueteur, 66.
 défatiguée, 89.
 défaut (au... de), 57.
 dégonfler, 83.
 dégouliner, 89.
 dégringoler, 62.
 délicatesse, 94.
 délivre (le), 83.
 démanger, 89.
 démarier, 90.
 démarrer, 89.
 denrée, 81.
 dépareillé, 60.
 dépiauter, 90.
 déranger (se), 89.
 désherber, 89.
 désoccupé, 60.
 dévalée, 97.
 devantier, 99.
 deviser, 77.
 distinguée, 60.
 droguer, 102.
 drument, 66.
 durer, 81.

E

écaler, 56.
 échalier, 97.
 écharnier, 92.
 échinant, 60.
 éclater, 62.
 école (manège), 59.
 écornifleur, 64.
 écouter (s'), 68.
 écouteux, 64.
 écrabouillé, 71.
 écritures, 88.

écrivain, 88.
 écumée (L'), 85.
 effiloche, 59.
 effluve, 59.
 embarquer (s'), 69.
 embauches, 97.
 embernerie, 88.
 embêtement, 69.
 emblavé, 94.
 embrouiller (s'), 68.
 émoussiller, 69.
 empiffrer., 73.
 empoignement, 66.
 encabaner (s'), 81.
 encrotter, 98.
 engueuler, 73.
 enseigner, 81.
 entrechats, 100.
 entrer (trans.), 62.
 envolement, 65.
 épis (de cheveux), 59.
 essayer (une fille), 83.
 éteule, 97.
 étiquet, 99.
 eunuque (se faire), 73.
 événement (faire), 59.
 exubéramment, 66.
 exsudation, 59.
 extirper, 62.

F

faire, 83.
 faire (sa bouteille), 98.
 faïtières, 57.
 fameuse, 69.
 farfouiller, 81.
 feignant, 71.
 fermer (les poules), 98.
 feuillette, 59.
 feurcholle, 98.
 ficher (s'en), 72.
 fichtre, 87.
 fichu, 72.
 filer, 68.
 filoselle, 57.
 finaude, 86.
 fine (ma), 94.
 flanquer, 72.
 flirtage, 65.
 flûte, 72.
 flûter, 94.
 foineau, 97.
 fois (des), 68.
 folichon, 71.
 fouailler, 62.
 fouir, 62.
 fourrager, 81.
 fourrer, 71.

foudre (se), 83.
 f... , 84.
 frais (prendre le), 58.
 fricot, 71.
 froter (s'y), 72.
 fumivore, 57.

G

galoper, 81.
 gambiller, 88.
 garce, 85.
 garer (se), 71.
 gars, 92.
 gâter (se), 68.
 gaudriole, 57.
 gendarmes, 97.
 giries, 102.
 glouglouter, 56.
 glouglouter, 56.
 glui, 55.
 gobe, 102.
 godailler, 88.
 godillots, 71.
 goguenarderie, 64.
 gorge, 57.
 goulée, 81.
 gouteux, 88.
 gouttes, 100.
 gratte-cul, 101.
 gratillon (faire), 103.
 graveleux, 60.
 grésiller, 56.
 grillage, 94.
 grisoller, 56.
 gros, 81.
 gros ventre, 98.
 guérite, 92.
 guetter, 81.
 gueusaille, 71.
 gueuse, 85.
 guigne, 64.
 guili-guili (faire), 69.

H

habitants (des poux), 81.
 happements, 59.
 hautement, 61.
 l'Hébété, 85.
 herbeuiller, 94.
 homme, 71.
 huche, 98.
 huppé, 69.
 hydrocéphales, 65.

I

immesurable,

indétachable, 66.
 inespérée, 61.
 innommable, 61.

J

jacasserie, 88.
 jaguiller, 94.
 jeunesse, 88.
 joli, 68.
 jouter, 100.
 jugeotte, 68.
 juxtalinéairement, 66.

L

labouré, 97.
 lambinerie, 88.
 laminier, 62.
 lavement, 59.
 lécher, 81.
 libertinage, 59.
 libertine, 85.
 limousine, 99.
 lithophanies, 57.

M

maboule, 85.
 macfarlane, 65.
 magner, 92.
 maître (être en), 90.
 manigancer, 69.
 mannes, 55.
 maquereau (groseille à), 55.
 marquer, 94.
 matin, 87.
 mâtine, 86.
 mâtoise (la), 86.
 menterie, 88.
 méphitique, 61.
 m..., 83.
 mignoter, 69.
 mincer, 94.
 mirer, 94.
 mollir, 62.
 monde, 69.
 monochromes, 65.
 montrer, 94.
 morbidesse, 59.
 motter (se), 55.
 mou (faire), 91.
 moucharder, 71.
 mouleur, 99.
 mourir (se), 62.
 moutonne, 92.
 moutons (à la moisson), 97.
 mouver, 102.
 moyens (avoir les), 69.

moyen (tâcher de), 90.
 musette, 71.

N

nénerre, 92.
 nez, 72.
 niaute, 94.
 nippé, 71.
 nom de d'la, 86.
 nourrissonne, 94.

O

opiniâtré, 61.
 ouasse, 100.
 ouath, 87.
 ouiche ! 87.
 ouir, 64.

P

pagnotte, 64.
 pailler, 62.
 palmer, 65.
 paltoquet, 71.
 pantoufle, 72.
 papa (à la), 69.
 pâquettes, 101.
 pardine, 87.
 parlement (paroles), 94.
 passe-rose, 55.
 pâte, 69.
 patouiller, 88.
 patraque, 69.
 péchettes, 55.
 pelles, 57.
 peste (jeu), 100.
 péter, 82.
 péter (éclater), 81.
 peut, 102.
 piaffe, 64.
 piéter, 55.
 pigeonner, 62.
 piger, 100.
 pincer, 71.
 pinçon, 59.
 piqués (danse), 100.
 pisser, 82.
 plan (en), 72.
 plaquer, 73.
 planté, 92.
 platée, 71.
 plats à barbe, 71.
 pleine, 83.
 pleurnicher, 70.
 plombé, 71.
 plumeaux, 95.
 poire, 73.

poivrer (voir saler), 82.
 polka, 71.
 porter (pour la grossesse), 83.
 poser (se), 84.
 poseuse, 71.
 positif (c'est), 93.
 pou (sentir le pou piquer), 103.
 pouffement, 66.
 pouillerie, 88.
 pouilleux, 71.
 pousser (accoucher), 83, 98.
 poulangis, 99.
 porter, 83.
 poulain, 95.
 pousser, 83.
 prendre (absolument), 82.
 prendre (ça la prend), 73.
 principal (mon), 95.
 pruneaux de veaux, 98.
 prunellières, 55.
 pulvérulence, 66.
 putain (enfant de), 85.

Q

queue (pour la négation), 70.
 quiné (être), 100.
 quintessencier, 93.

R

rabattre (en), 90.
 ramonat, 102.
 rangement, 88.
 râper, 62.
 rapetitzir, 95.
 rappeler (se), 55.
 rariver, 90.
 rarranger, 90.
 raser (se) (à ras du sol), 62.
 ravoir, 90.
 rebuter, 102.
 recoquiller, 64.
 récrire, 90.
 recta, 71.
 redéfaire, 90.
 réduire, 62.
 regonfler, 83, 90.
 relever (chasse), 90.
 rembarrer, 90.
 remiser (se), 55.
 ressortir, 90.
 revenir, 69.
 revoilà (la), 90.
 rigoler, 71.
 rigolotte, 70.
 rompre (escrime), 63.
 rose (sentir la), 82.
 rot, 73.

rouette, 101.
 rouler, 71.
 rouir, 56.

S

sabot (dépréciatif), 73.
 sabotière, 89.
 sacré (dépréciatif), 82.
 salaud, 85.
 saler (voir poivrer), 82.
 salissure, 93.
 saloperie, 85.
 sapajou, 86.
 secouer, 71.
 selon (c'est), 91.
 sensitive, 93.
 séton, 57.
 sifflet (couper le), 71.
 silhouetté, 66.
 soulager (se), 84.
 stendhaliser, 66.
 suprême, 61.
 suret, 64.
 synagogue (être), 93.

T

talocher, 72.
 tapageurs, 59.
 tape, 73.
 tapiner, 95.
 tapoir, 99.
 tarabuster, 69.
 taures, 98.
 teiller, 56.
 télégraphie, 60.
 tenir (vendre), 69.
 terme (à), 95.
 tinette, 99.
 tirelirer, 56.
 tirer (les vaches), 98.
 tirer (photographie), 66.
 titillées, 61.
 toitton, 98.
 tolles, 101.
 tonnerre, 86.
 toquée, 85.
 torsif, 66.
 touche (la), 72.
 toupet, 73.
 tournailler, 88.
 trac (le), 69.
 traces, 97.
 trainasse, 101.
 traverses, 97.
 trayons, 57.
 treillisser, 63.
 tremblette, 55.

trente et un, 72.
treuffes, 101.
trie, 98.
tripoli (du), 58.
tripotage, 73.
tripoter, 73.

V

vanné, 72.
vautrer (se), 73.
veine, 69.
vêler, 98.
vent (repandre), 64.
ventre, 82.
verdure (teint), 60.
vermillonné, 61.
vert-de-grisé, 66.
viande, 95.

victorieux, 95.
vider (les lieux), 73.
vidure, 60.
vie (faire la), 70.
vieillard, 61.
vieux, 82.
vinaigre (au jeu de corde), 103.
violoneux, 88.
voir (après un verbe), 90.
voir (retour d'âge), 95.
volerie, 88.
volte, 60.
volubile, 61.
vouloir (en), 73.

mots d'enfants, 93.
jeux, paris, devinettes, 103.
clichés populaires, 74.
langage paysan : les tours grammaticaux, 78, 90, 91.

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne citons dans cette bibliographie que les ouvrages ou articles qui nous ont été d'une utilité directe pour notre travail. L'on n'y trouvera par exemple ni les ouvrages de linguistique générale qui concourent à la formation de chacun, ni des études concernant des problèmes spéciaux dont la lecture ne nous a rien donné avant notre entreprise comme au cours de la rédaction.

I. — OUVRAGES GÉNÉRAUX

A. LITTÉRATURE.

- AUDIAT (Pierre). *La biographie de l'œuvre littéraire*, esquisse d'une méthode critique. Paris, Champion, 1924, in-8°, 279 p. Thèse de l'Université de Paris.
- BÉDIER (J.) et HAZARD (P.). *Histoire illustrée de la littérature française*. Paris, Larousse, t. II, p. 304.
- BILLY (André). *La littérature française contemporaine*. Paris, Colin, 1927, in-16, 212 p.
- DAUDET (Léon). *L'entre-deux-guerres*. Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1915.
- DEFFOUX (Léon). *Le Naturalisme*. Paris, Les Œuvres représentatives, 1929, p. 124 à 126.
- GRANGES (Ch.-M. des) et PIERRE (A.-V.). *Les romanciers français 1800-1930*. Paris, Hatier, 1932 ; introduction et notice sur Jules Renard.
- LALOU (René). *Histoire de la littérature française contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 1941, t. I, p. 64-71.
- MORNET (Daniel). *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines, 1870-1925*. Paris, Larousse, s. d., p. 177-9.
- RAYNAUD (E.). *La mêlée symboliste, III*. Paris, La Renaissance du Livre, s. d.
- SÉNÉCHAL (Christian). *Les grands courants de la littérature française contemporaine*. Paris, Malfère, 1934, in-12, 462 p.
- THIBAUDET (Albert). *Histoire de la littérature française, II, de 1789 à nos jours*. Paris, Stock, in-16, XI-587 p.

B. GRAMMAIRE.

a) *Linguistique générale et psychologie.*

- BERGSON (Henri). *Le rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 90-115 (*Le comique de mots*).
- DAMOURETTE et PICHON. *Des mots à la pensée*, le compte rendu dans *Revue de Philologie*, 1931, p. 59.
- DELACROIX (Henri). *Le langage et la pensée*. Paris, Alcan, 1930, 2^e éd. in-8°, 624 p.
- GUYAU (Maurice). *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1923, in-8°, L-388 p.
- KONRAD (Hedwig). *Etude sur la métaphore*, préface de M. René Poirier. Paris, Vrin, 1939, gr. in-8°, v-167 p.

b) *Stylistique.*

- ARAGON (Louis). *Traité du style*. Paris, Nouvelle Revue Française, 1928, in-12.
- BALLY (Charles). *Le langage et la vie*. Nouvelle éd., Zurich, Paris, E. Droz, 1935, in-8°, 230 p.
- *Traité de stylistique*, 2^e éd. 1936, Paris, Klincksieck, Heidelberg, Winter, I, in-8°, xx-331 p. ; II, in-8°, vii-264 p.
- GOURMONT (Rémy de). *Esthétique de la langue française*. Paris, 1905, Mercure de France, 350 p.
- LAVELLE (Louis). *La transparence*, article dans *Nouvelles Littéraires*, 2 février 1935.
- LEGRAND (Charles). *Stylistique française*, 2^e éd., Paris, de Gigord, 1922, in-8°, viii-330 p.
- MAROUZEAU (Jules). *Traité de stylistique appliquée au latin*. Paris, les Belles Lettres, 1935, in-8°, xx-330 p.
- *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, 1941, 173 p.
- PICHON (E.). *Structure générale du français d'aujourd'hui* (conférence à l'Institut de linguistique de Paris, dans *Revue des Cours et Conférences* du 30 décembre 1935).
- RICHTER (Elise). *Impressionismus, Expressionismus, und Grammatik*. Zeitschrift für romanische Philologie, XLVII, 1927, p. 348-371.
- SPITZER (Léo). *Stilstudien*, I et II. München, M. Hueber, 1928, 2 vol. in-12, XIII-294 et 592 pages.

c) *Lexicographie, morphologie, syntaxe.*

- BLINKENBERG (Andréas). *L'ordre des mots en français moderne*. Copenhagen, Host And son, 1928, I, v-247 p. ; II, 1933, 241 p. (et le compte rendu par Henri Frei dans *Archiv für das studium der Neueren Sprachen*, 1931).
- BOER (C. de). *Essai de syntaxe du français moderne*. Paris, Champion, 1922, in-8°, 131 p.

- BOER (C. de). *Introduction à l'étude de la syntaxe du français, Principes et application*. Paris, E. Droz, 1933, in-8°, 204 p.
- BOILLOT (Félix). *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne*. Paris, Presses Universitaires, 1930, in-8°, XII-308 p.
- BOULENGER (J.) et THÉRIVE (A.). *Les soirées du Grammaire-club*, Paris, Plon, 1924, in-12.
- BUFFIN (J.-M.). *Remarques sur les moyens d'expression de la durée et du temps en français*. Paris, Presses Universitaires, 1925, in-8°, 128 p. Thèse de l'Université de Leyde.
- COCULESCO (Pius Servien). *Essai sur les rythmes toniques du français*. Paris, Presses Universitaires, 1925, in-8°, 123 p.
- DAUZAT (Albert). *La défense de la langue française*. Paris, Colin, 1912.
- GUERLIN DE GUER (Ch.). *Le lexique des écrivains du XIX^e siècle*, dans le *Français moderne*, janv. 1935, p. 19 ; avril 1935, p. 121.
- HANCKEL (Walter). *Die Aktionsarten im französischen*. Berlin, 1930 (compte rendu par Charles Bruneau dans *Archiv...*, 1931, p. 273).
- HERMANT (Abel). *Ainsi parla Monsieur Lancelot*. Paris, A. Michel, 1932, p. in-12, 329 p.
- LE BIDOIS (G. et R.). *Syntaxe du français moderne, ses fondements historiques et psychologiques*. Paris, A. Picard, t. I, 1935, in-8° XVI-pages ; II, 1938, in-8°, XI-778 p.
- LERCH (Eugen). *Historische französische syntax*. Leipzig, Reissland, 1925, 1934, in-8°, I, 327 p. ; II, 499 p. ; III, XVI-504 p.
- LIPS (Marg.). *Le style indirect libre*. Paris, Payot, 1926, in-8°, 239 p.
- LOMBARD (Alf.). *Les membres de la proposition française* (Essai d'un classement nouveau). Malmö, Rohr, 1929, in-8°, 52 p.
- *Les constructions nominales dans le français moderne*. Upsal et Paris, 1930, in-8°, VIII-298 p. (et le compte rendu par L. Brun dans *Revue de Philologie française*, 1931).
- MARTIN (E. L.). *Les symétries du français littéraire*. Paris, Presses Universitaires, 1924, in-8°, 289 p.
- SANDFELD (Kr.). *Syntaxe du français contemporain*, t. I, *les pronoms*. Paris, Champion, 1928, in-8°, XII-476 p. ; t. II, *les propositions subordonnées*. Paris, E. Droz, 1936, in-8°, XVI-490 p.
- SECHEHAYE (Albert). *Essai sur la structure logique de la phrase*. Paris, Champion, 1926 (coll. linguistique, Paris, XX) in-8°, VIII-238 p.
- SNEYDERS DE VOGEL (K.). *Syntaxe historique du français*, 2^e éd. Gromingue, J. B. Wolters, 1927, in-8°, VIII-443 p.
- SOUZA (Robert de). *Le rythme poétique*. Paris, Mercure de France, 1892, in-12, 304 p.
- WARTBURG (W. Von). *Evolution et structure de la langue française*. Paris, Didier, 1934, in-8°, VIII-236 p.

d) *L'art d'écrire.*

- ALBALAT (Antoine). *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*. Paris, Colin, 1934, in-12.
- BOPP (Léon). *Esquisse d'un traité du roman*. Paris, Gallimard, 1935, in-12, 256 p., cap. *Styles*, p. 189-254.
- BREMOND (Henri). *Les deux musiques de la prose*. Paris, le Divan, 1924, in-8°, 117 p.
- CRITICUS (Marcel Berger). *Le style au microscope*. Paris, Nouvelle Revue Critique, 1934, in-16, 223 p.
- DAUDET (Léon). *Etudes et milieux littéraires*. Paris, Grasset, 1927, p. 72 à 103 (*Le style et la syntaxe, l'avenir du roman*).
- FREI (Henri). *La grammaire des fautes*. Paris, Geuthner, 1929, in-8°, 319 p. Thèse de l'Université de Genève.
- GANDON (Yves). *Le démon du style*. Paris, Plon, 1938, in-16, XIX-227 p.
- GOURMONT (Remy de). *Le problème du style*. Paris, Mercure de France, 1907, in-12, 324 p.
- LANSON (Gustave). *L'art de la prose*. Paris, Fayard, s. d., in-16, VIII-303 p.
- THÉRIVE (André). *Le Français, langue morte ?* Paris, Plon, 1923, in-12, 292 p.

II. — ÉTUDES STYLISTIQUES

sur d'autres auteurs que Jules Renard.

- AISH (Deborah A. K.). *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*. Paris, E. Droz, 1938, gr. in-8°, 211 p.
- BOILLOT (Félix). *L'Humour d'Anatole France*. Paris, Presses Universitaires, s. d., 32 p.
- BRUNEAU (Charles). *Un aspect de la langue de Verlaine*, dans *Bulletin de l'Association des anciens élèves de Fontenay*, juin 1938.
- BURNS (Mary). *La langue d'Alphonse Daudet*. Paris, Jouve, 1916, gr. in-8°, 385 p. Thèse de l'Université de Paris.
- CRESSOT (Marcel). *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, 1938, Paris, E. Droz, gr. in-8°, XIII-605 p. Thèse de doctorat ès lettres.
- DAUZAT (Albert). *Le Style de Gabriel Faure*, dans *le Français moderne*, oct. 1935, p. 312.
- FOGELBERG (Thelma). *La langue et le style de Paul Adam*. Paris, E. Droz, 1939, g. in-8°, 239 p., Thèse de l'Université de Paris.
- FREY (M.). *la Langue de J. K. Huysmans*, dans *Mélanges Brunot*, Paris, Société Nouvelle de Librairie et d'Édition, 1904.
- GOUGENHEIM (Georges). *La présentation du discours direct dans « La Princesse de Clèves » et « Dominique »*, dans *Le Français moderne*, oct. 1938, p. 305.

- GREGH (Fernand). *Le style d'Anatole France*, dans *Annales Politiques et Littéraires*, oct. 1924.
- HATZFELD (H.). *La force créatrice du style dans la religiosité de Baudelaire*. Heidelberg, dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 1932.
- LANDAU (Hia). *Etude sur le style de Camille Lemonnier : la comparaison*, dans *Le Français Moderne*, juin-juil. 1937, p. 247.
- *La peinture et l'art d'écrire chez Demolder*, dans *Le Français moderne*, janv. 1939, p. 55.
- MAYER (Gilbert). *La qualification affective dans les romans d'Honoré de Balzac*. Paris, E. Droz, 1940, in-8°, XIII-406 p. Thèse de Doctorat ès lettres (et le compte rendu par Charles Bruneau, dans *Le Français moderne*, avril 1941, p. 153-156).
- REFORT (L.). *L'art de Michelet dans son œuvre historique*. Paris, Champion, 1923, Thèse de doctorat ès lettres.
- SPITZER (Léo). *Une habitude de style (le rappel) chez M. Céline*, dans *Le Français moderne*, juin 1935, p. 193.
- THIBAUDET (A.). *Flaubert. Le style*. Paris, Plon, s. d.

III. — ÉTUDES SUR JULES RENARD.

- BACHELIN (Henri). *Jules Renard et son œuvre*. Paris, Mercure de France, 1909, in-16, 76 p.
- *Jules Renard*, Document pour l'Histoire Littéraire. Paris, La Nouvelle Revue Critique, 1930, in-16, 91 p.
- BERNARD (Tristan). *Le Journal de Jules Renard*, art. dans *Marianne* du 6 nov. 1935.
- BLUM (Léon). *M. Jules Renard*, dans *Le Mercure de France*, juillet 1895.
- COULTER (Helen B.). *The prose Work and technique of Jules Renard*, Washington, 1935, in-8°, 197 p., Columbia University.
- GRAND'COMBE (Félix de). *En croyant aux roses*. Paris, Presses Universitaires, 1933 (p. 157-185 : *Les idées de Jules Renard sur le style*).
- GAUJOUR (I.). *Jules Renard et son œuvre*. Nevers, Imprimerie de la Tribune, 1913, in-8°, 46 p.
- GUICHARD (Léon). *L'œuvre et l'âme de Jules Renard*. Paris, Nizet et Bastard, 1936, in-8°, 599 p., Thèse de doctorat ès lettres.
- *L'interprétation graphique, cinématographique et musicale des œuvres de Jules Renard*, *ibid.*, 228 p.
- MIGNON (Maurice). *Jules Renard. L'Écrivain. L'auteur dramatique. L'apôtre*. Moulins, 1913. *Les Cahiers du Centre*, in-16, XV-153-XXX p.
- VALLETTE (Alfred). *Jules Renard*. Paris, Vanier, s. d. *Les Hommes d'aujourd'hui*.
- Articles publiés sur Jules Renard cités à la suite des œuvres de l'éd. Bernouard.

Pour le vocabulaire :

CHAMBURE (Eugène de). *Glossaire du Morvan*. Paris, 1878, xxii-966 p.

JAUBERT. *Glossaire du centre de la France*. Paris, Chaix, 1864.

GILLIERON (J.). *Atlas linguistique de la France*. Paris, Champion, 1907.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
INTRODUCTION.....	I
AVERTISSEMENT.....	7
CHAPITRE I. — L'HOMME ET L'ŒUVRE.....	9
CHAPITRE II. — LA MANIÈRE DE JULES RENARD.....	18
A. — UNE THÉORIE DU STYLE	
Jugement d'ensemble : sa place dans la grande ligne de tra- dition du style (idées classiques) ; divergences : le souci de la belle phrase.....	19
Son but : exprimer la vie avec simplicité et clarté.....	21
Le moyen : choisir. Deux grandes idées : simplicité brève et en même temps tour brillant et spirituel.....	22
Les mots.	
Concision, mais trouver le mot juste ; trouver le mot juste, n'est-ce pas trouver le mot le plus expressif ?	23
La grammaire.	
Amour et respect de la grammaire, jusqu'à savourer les ex- ceptions	25
Le style.	
Sincérité, puis clarté et naturel. Mais en pénétrant plus avant la pensée de Renard, une certaine contradiction : ce qu'il veut surtout, c'est faire « style neuf » par le sec et le tendu de la phrase et par l'image.....	26
LA PHRASE : le rythme.....	28
Etre expressif : un style « qui réveillerait un mort » ; excès possible.....	29
L'IMAGE :	
Distinctions ; évolution dans le style de Renard finissant par moins aimer l'image. Les poèmes en prose de sa première ma- nière, <i>Ragotte</i> , simple recueil de « proses ».....	29

B. — LE TRAVAIL.

Souci du travail à apporter à l'œuvre littéraire, les ratures et les variantes ; comment sont composés les ouvrages de Jules Renard (morceaux repris : un ex. expliqué)..... 31

Un texte remanié va toujours : vers le plus concis et vers le plus expressif..... 36

Les suppressions.

Classification et raisons des suppressions..... 36

Les corrections.

Liste de cas particuliers..... 40

Constamment apparaît le besoin d'expressivité dans :

VOCABULAIRE 42

GRAMMAIRE..... 42

STYLE 43

CONCLUSION : sa « limpide subtilité » : être clair, mais surtout être expressif..... 43

C. — LE « STYLE » DE JULES RENARD.

Les imitateurs de Jules Renard..... 44

La manière d'un auteur (idées générales). Chez Jules Renard, toujours les mêmes procédés, les mêmes effets..... 45

Un article de Léon Blum, approuvé par Renard, analyse sa manière..... 47

— *amour de l'analyse, de la décomposition*..... 48

— *dépense effrénée d'images* 48

CHAPITRE III. — LE VOCABULAIRE DE JULES RENARD. 49

A. — GÉNÉRALITÉS. LANGUE ET STYLE

D'une distinction langue-style. Critère : Renard parlant notre langue (1890 à 1900 et 1908), nous avons relevé tout ce qui à la lecture nous a frappé. Le littéraire et l'écrivain de la campagne 49

B. — EXACTITUDE ET SIMPLICITÉ

Un mot simple est concret, précis, exact, et pittoresque.... 51

Vocabulaire d'une absolue justesse et d'une grande finesse.. 53

C. — ÉLÉMENT D'INTENSIFICATION
ET D'EXPRESSIVITÉ

Il franchit aisément le pas de la simplicité à la recherche.... 53

Les mots évocateurs..... 54

Les mots français..... 54

— *Les plantes et les insectes*..... 55

— *La chasse et la pêche*..... 55

— <i>Les cris des bêtes</i>	56
— <i>Les travaux du soir à la veillée</i>	56
— <i>Des objets disparus de l'usage</i>	57
— <i>Des mots divers</i>	57

Rajeunissement et enrichissement du vocabulaire.

Rigueur du suffixe ; domaine lexicologique différent.....	58
<i>Noms</i>	58
<i>Adjectifs</i>	60
<i>Verbes</i>	61

Les archaïsmes	63
-----------------------------	----

Les néologismes	65
------------------------------	----

Les vulgarismes.

Leur valeur affective. Définitions.....	67
MOTS FAMILIERS : <i>clichés ; intensifs</i>	68
MOTS POPULAIRES.....	70
MOTS VULGAIRES.....	72
MOTS GROSSIERS.....	73
LES CLICHÉS POPULAIRES.....	73

D. — LES HABITANTS DE CHAUMOT ET LEUR LANGAGE

La façon dont Jules Renard a compris les paysans : il les a montrés tels qu'ils sont, « ni si compliqués, ni si malins que ça ».	74
--	----

Les procédés traditionnels et le patois.

Fadaïses ; recherches ; déformations phonétiques.....	77
Mais chez lui, un parler simple, un français brut.....	79

Les mots familiers.

LES MOTS FAMILIERS IMAGÉS.....	81
LES MOTS CRUS.....	82
LES VULGARISMES DE LA QUALIFICATION.....	84
LES INTERJECTIONS.....	86
LA LIBERTÉ GRAMMATICALE : <i>préfixes ; suffixes ; adverbiaux</i> ...	87

Le vocabulaire spécial : les mots individuels.

<i>Les gens du village qui ne sont pas les acteurs principaux</i>	92
<i>Madame Lepic-Lerin</i>	93
<i>Les principaux acteurs : Honorine, Françoise, Fabrice et surtout Philippe et Ragotte</i>	93

Les mots régionaux et les mots techniques.

Listes par centres d'intérêt (avec, toutes les fois où cela a été

possible, l'indication de l'exactitude ou de l'expressivité de ces mots).....	95
— <i>Dans les prés et dans les champs — la fenaison — la moisson et le labour — à la ferme — les travaux de la ferme — les mots d'appel adressés aux bêtes — travaux divers — l'habillement — l'ameublement — les repas — les plaisirs — les animaux — les plantes — mots divers (noms, adjectifs, verbes), locutions imagées</i>	96
CONCLUSION.....	104
 CHAPITRE IV. — LE MATÉRIEL GRAMMATICAL.....	106
Peu de remarques. Constatation de ce qui est le fond des théories de Renard : simplicité et vérité, désir d'expressivité...	106
 Les noms abstraits.	
Peu ailleurs que dans les <i>Cloportes</i> . Quelques emplois intéressants : le tour <i>la fraîcheur de l'herbe</i> ; avec verbe peu expressif ; avec un verbe qui fait image ; noms abstraits au pluriel...	106
 Les adjectifs et les degrés.	
Un adjectif remplaçant d'autres tours ; le tour du complément déterminatif remplaçant l'adjectif au plus haut degré..	109
 Les verbes.	
LE SUBJONCTIF ET LE CONDITIONNEL.....	112
LE PARTICIPE PRÉSENT	112
LE PARTICIPE PASSÉ	113
LES TEMPS : <i>L'imparfait ; le présent</i>	114
 Les possessifs et les démonstratifs.	
<i>Les présentatifs ; la reprise</i> (emploi considérable)	118
 Les pronoms personnels.	
Abondance ; imitation de La Bruyère.....	121
 Les pronoms relatifs	
	122
 Les prépositions.	
Quelque recherche (<i>à, de, en</i>).....	123
 Les adverbes	
	124
 Les conjonctions de subordination.	
Quelques tours préférés (<i>non que, sauf que, il faut que</i>).....	124

Les exclamations.

Leur importance affective, énumération, justification de leur place dans ce chapitre.....	125
---	-----

CHAPITRE V. — CONSTRUCTION DE LA PHRASE..... 129

INTRODUCTION.....	129
-------------------	-----

LE PROCÉDÉ DE VISION DE JULES RENARD : LA DÉCOMPOSITION. 129

Son procédé de vision justifie le morcellement de son œuvre.	131
--	-----

A. — LE MORCELLEMENT, LE MORCELLEMENT SIMPLE**Phrase courte et phrase nominale.**

La phrase nominale aboutit à la préciosité.....	133
---	-----

Succession des phrases courtes..... 137**Ponctuation : le point.....** 139**L'alinéa.**

Le rôle de l'alinéa.....	141
--------------------------	-----

L'alinéa. Phrase..... 144**L'alinéa à trois temps.....** 147**La disposition des alinéas.....** 148**Les mots de subordination et de coordination.**

Jules Renard en fait le plus possible l'économie.....	150
---	-----

Certaines conjonctions cependant reviennent souvent :

TANDIS QUE, COMME, SI.....	152
----------------------------	-----

OR	155
----------	-----

ET. Son rôle important dans le rythme de la phrase.....	155
---	-----

B. — LE MORCELLEMENT RÉPÉTÉ**Dans la phrase.**

Quelques remarques ; juxtaposition.....	161
---	-----

Dans la proposition.**Nature des termes apposés.....** 162

<i>Adjectifs — participes — tours absolus — adverbes : place en tête et en fin de phrase — compléments circonstanciels.....</i>	163
---	-----

Les appositions : le rythme de la proposition.. 168

LES APPPOSITIONS EN TÊTE.....	169
-------------------------------	-----

LES APPPOSITIONS EN FIN DE PHRASE.....	172
--	-----

1 <i>apposition</i>	173
2 <i>appositions</i>	173
3 <i>appositions</i>	174
LES APPPOSITIONS APRÈS LE SUJET ET APRÈS LE VERBE.....	176
LES ACCUMULATIONS.....	179
LA VIRGULE : LES ARRÊTS MULTIPLES.....	181

C. — LE RYTHME OBTENU

Peu de procédés poétiques (allitérations, assonances, vers blancs) chez Renard	185
--	-----

Le pouvoir de suggestion..... 187

LES GESTES.	188
LA COMPLEXITÉ DE LA VIE.....	190

L'agencement des propositions.

Les rythmes, binaire, ternaire.....	194
-------------------------------------	-----

La composition poétique..... 196

L'ATTAQUE	197
LA CLAUSULE. Importance de la dernière phrase.....	198

La composition dramatique..... 201

LE STYLE INDIRECT	202
LE STYLE INDIRECT LIBRE.....	202
LE STYLE DIRECT	203
Variété des procédés de présentation ; évolution, tendance chez Renard à la composition dramatique toute nue.....	204
CONCLUSION	207

Perfection de la page ainsi obtenue. Impression de hachure caractéristique. Morcellement de la proposition, par subtilité ; phrases courtes et martelées, par simplicité ; rupture de la phrase plus longue par le dialogue, par souci de vérité ; rupture par l'image, par désir d'expressivité.

CHAPITRE VI. — LES IMAGES..... 211

A. — LA PLACE DES IMAGES DANS L'ŒUVRE DE JULES RENARD

Leur abondante diversité, leur évolution : de la comparaison des premières œuvres au style dépouillé de <i>Ragotte</i>	212
--	-----

Pages-témoins :

JAMAIS AU NIVEAU DE LA MER.....	215
LE CHASSEUR D'IMAGES.....	217

B. — LE MÉCANISME DE L'IMAGE

Jules Renard écrivain précieux ?.....	218
---------------------------------------	-----

L'attitude de Jules Renard.

Renard avant tout homme de la pondération.....	220
<i>L'esprit et l'ironie</i>	221
<i>Les limites de l'esprit et de l'ironie</i>	221
<i>L'auto-anatomie</i>	222

L'écrivain.

Le souci qu'il a de mieux peindre ; explication de l'image....	223
--	-----

Le poète..... 225

1 ^{re} conclusion : on peut distinguer chez lui plusieurs sortes d'images	226
--	-----

C. — LA NATURE DE L'IMAGE

<i>Un fait</i> : l'image n'est pas enjolivement, mais une manière de penser	226
---	-----

<i>Ses dons</i> : clairvoyance — goût du joli — habitude de l'esprit (définitions). Jules Renard est un homme d'esprit qui a beaucoup aimé la campagne. Sa méthode ?.....	227
---	-----

1^o L'esprit dans le style.

Jules Renard « briseur de clichés ». Ses procédés :.....	228
<i>Rectification d'une expression toute faite</i>	229
<i>Les alliances neuves</i>	232
<i>Le jeu de mots</i>	233
<i>Le calembour</i>	235
<i>La transposition</i>	236
<i>La matérialisation des métaphores</i>	236

2^o L'esprit dans la pensée.**a) Les images intellectuelles..... 238**

<i>l'image littéraire</i>	238
<i>la roserie littéraire</i>	241
<i>l'humour</i>	242
<i>l'ironie</i>	246

b) Les images poétiques.

Définition.....	248
-----------------	-----

LES FORMES DE L'IMAGE.

<i>Ce que n'est pas l'image de Jules Renard</i> (l'on ne peut pour l'image de Renard suivre les catégories traditionnelles).....	248
--	-----

<i>Ce qu'elle est</i> (particulièrement expressive de sa façon de voir) : rapportée au sujet présenté ; juste ; rapide ; relevée d'une pointe d'humour ; destinée à épouser de plus près l'objet décrit.	250
--	-----

LA PRÉSENTATION GRAMMATICALE.....	254
— <i>comme ; locutions avec comme ; équivalents ; verbes du type « il semble »</i>	254
— <i>Comparaison dans une proposition indépendante</i>	258
— <i>l'apposition</i>	258
— <i>l'image est un des éléments grammaticaux de la proposition : verbe ; objet ; sujet ; complément de nom : qualification</i>	259
— <i>tours absolus</i>	267
LA DÉFINITION IMAGÉE	267
LA PERFECTION DE L'IMAGE.....	269
<i>Comparaison, humour, construction... et discrétion</i>	270
<i>Comparaison et métaphore</i>	271
<i>Les comparaisons développées</i>	272
<i>Les comparaisons jumelles</i>	273
<i>Les comparaisons préparées</i>	274
<i>L'image renversée</i>	275
<i>Le sentiment et l'image</i>	275
LES FLORAISONS D'IMAGES.....	276
<i>La métaphore « filée »</i>	277
<i>Le scintillement d'images autour d'une seule idée</i>	279
<i>L'accumulation d'images en profondeur</i>	281
<i>Les poèmes</i>	283
<i>Trois exemples : La cuisine, une rose d'automne. Le petit bois de Coolus. Fermeture de la chasse</i>	284

D. — LES THÈMES DE L'IMAGE

La délimitation des thèmes de l'image chez Renard.	288
---	-----

Les éléments affectifs de l'image.

<i>La couleur — les mouvements — les bruits — l'adaptation au sujet</i>	292
---	-----

Les thèmes développés.

LES ANIMAUX	295
LES PERSONNES.....	299
— <i>le corps humain — les attitudes de l'homme — les vêtements</i>	
— <i>les actions de l'homme</i>	299
<i>Jules Renard et les arbres</i>	303
LA TERRE ET LA VÉGÉTATION.....	304
— <i>les arbres — les feuilles — les fruits — les fleurs</i>	305
LES PERSONNES OU LES ANIMAUX COMPARÉS A DES CHOSES....	307
— <i>Les jouets et les friandises</i>	308
LA NATURE	309
— <i>Soleil, lune, étoiles, nuages, neige, cours d'eau</i>	309
AUTRES THÈMES	311
<i>La mort</i>	311
<i>la religion</i>	312
<i>le délégué cantonal</i>	312
<i>les signes d'écriture ; les dessins</i>	313

TABLE DES MATIÈRES	351
<i>les périodes militaires</i>	314
<i>les thèmes modernes</i>	315
<i>scènes diverses de la campagne :</i> <i>décor intérieur : travaux domestiques ; la basse-cour ;</i> <i>dans la rue du village ; à travers champs</i>	315
E. — CONCLUSION.....	319
CHAPITRE VII. — CONCLUSION.....	322
Le style de Jules Renard.	
VOCABULAIRE.....	324
SYNTAXE	325
L'IMAGE	327
L'importance de Jules Renard	328
INDEX LEXICOLOGIQUE.....	331
BIBLIOGRAPHIE.....	337
TABLE DES MATIÈRES	343

VU LE 12 NOV. 1941.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

J. VENDRYES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER.

Le Recteur de l'Académie de Paris,

GILBERT GIDEL.

PIERRE ANDRÉ
IMPR. - PARIS